المسرحية العربية

الحقيقة التاريخية والزيف الفني

عصام الدين أبو العلا

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة
المعهد العالي للفنون المسرحية
رقم التسجيل
رقم التصنيف

المسرحية العربية

الحقيقة التاريخية والزيف الفنى

تأليف
عصام الدين أبو العلا

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٤

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المعهد العالي للفنون المسرحية
المكتبة

الغلاف : سعيد المسيرى

الاخراج الفنى : مراد نسيم

اهداء . .

اليكِ . . نوارة روحى وفؤادى
أغلى فضل الله علىَّ
أمى

أهدى هذه الأوراق ، كى تشفع
لى بين يديكِ الطاهرتين .

ابنك
عصام الدين

بسم الله الرحمن الرحيم

« وَاعتصِمُوا بِحَبلِ اللهِ جَمِيعًا ولاَ تفرَّقوا واذكرُوا نِعمَتَ اللهِ عَلَيْكُمْ إِذ كُنتُم أَعدَاءً فَألَّفَ بَيْنَ قلوبِكُم فأَصبحتُم بِنعمتِهِ إِخوَانًا وكُنتُم علىٰ شفَا حُفرَةٍ مِّنَ النَّارِ فأنقذَكُم مِّنهَا كذلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لكم آياتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهتدُونَ »

صدق الله العظيم

« آل عمران ، آية ١٠٣ »

تقديم :

مر مسرحنا العربى ـ حتى أواخر الستينات ـ بأربع مراحل أساسية ، نوجزها فى النقاط التالية :

المرحلة الأولى :

عاش ـ خلالها ـ المتفرج العربى فى ظل مسرحه الشعبى ، المتمثل فى : خيال الظل ـ الاراجوز ـ شاعر الربابة ـ التمثيليات الهزلية . . . إلخ .

المرحلة الثانية :

وهى مرحلة غزو القالب المسرحى الغربى لقلب ثقافتنا العربية ، ابان الحملات الاستعمارية الغربية المختلفة . ثم محاولات الكتاب المسرحيين العرب فى تأصيل هذا الشكل المسرحى الوافد ، بمحاكاة تقنياته : ترجمة وإقتباساً ، واعدادا .

المرحلة الثالثة :

وهى مرحلة الابداع المسرحى الخالص ، على الطريقة الغربية ، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً . وفى هذه المرحلة عرفنا محمد تيمور ، توفيق الحكيم ، نعمان عاشور ، وغيرهم .

المرحلة الرابعة :

وهى مرحلة ، انقسمت إلى فريقين : **الأول** : شرع فى الدعوة للعودة إلى منابع فنوننا العربية الشعبية ، ومن أوائل الدعاة المؤصلين لهذا الاتجاه : يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم ، والآخر : شرع فى محاولة تضمين فنوننا الشعبية العربية فى نصوص مسرحية ، وعلى رأس قائمة هذا الاتجاه الفنان الراحل نجيب سرور[1] .

ومنذ بدايات عام ١٩٦٤ ، وبعد أن أتم يوسف ادريس نشر مقالاته الثلاث المعنونة بـ « نحو مسرح مصرى » ، بدأت الساحة العربية تشغل نفسها بالعديد من الدراسات النظرية ، التى تدعو إلى إحداث وقفة تأمل موضوعية لما ننتجه من فنون بعامة ، وما نفرزه من فن مسرحى بخاصة ، ذلك لأن اصحاب هذا الاتجاه قد وعوا أن الفن المسرحى العربى المعاصر ــ حتى ذلك الوقت ــ هو فن منقول عن الفن المسرحى الغربى ، ووصفوه بأنه من بقايا زرائع الاستعمار ، ثم دعوا إلى ضرورة وضع ملامح عربية تميز مسرحنا عن غيره من المسارح الاقليمية الأخرى ، معللين ذلك بأن الفنون جميعها ، هى ابنة شرعية للأرض التى تنبت فيها ، وتحيا عليها ، وهى ــ بشكل عام ــ تعكس لوحة صادقة لوجدان وفكر مبدعيها ، وتعرض قضايا امما . ثم وصفوا المسرح العربى المعاصر بأنه مجرد نقل لهيئات جمالية ومثل فكرية مستوردة من خارج نطاق فكرنا العربى وذوقنا الجمالى . وإذا ما بحثنا عن المؤثر الأول لنشوء هذا الاتجاه ، الذى يعنى باتساق الفن المسرحى مع واقعه العربى ، سنجده قد نشأ فى ظل قضية قومية كبرى ، هى قضية وحدة القومية العربية . نشأت هذه الدعوة إلى إقامة مسرح عربى خالص له هويته القومية ، لتكمل خيوط الموجة الاعلامية العربية المنظمة الموجهة . لذلك يمكن القول بأن الطابع الدعائى والنعرة القومية قد وشحا تلك الدعوة بثوب سياسى دعائى فضفاض . ولقد كان من الطبيعى أن تصاب تلك الدعوة بالفشل ، ذلك لأنها ولدت وكبرت على أرض مخطط قومى دعائى ، فماتت بموت هذا المخطط .

إن الدعوة الفنية لإنشاء مسرح عربى خالص ، دعوة شريفة ، لأنه يجب أن يكون لنا فننا الخاص ، كما أن لنا لغتنا ، ديننا ، عاداتنا ، وتقاليدنا الخاصة ، فإذا أردنا أن ننشئه حقاً ، بارادة فنية واعية فإنه يجب أن نفيد من عاملين هامين :

أولهما : ذلك المسرح العربى الشعبى ، الذى امتع وافاد المواطن العربى قروناً عدة ، ندرس ملامحه ، ونتبين خصائصه الجوهرية ، التى تعكس طبيعتنا نحن العرب .

وآخرهما : الخطوة الكبيرة التى سبقنا إليها كل من يوسف ادريس — فى مقالاته النظرية المعنونة بـ « نحو مسرح مصرى » ، وتطبيقه الدرامى ، الذى اسماه « الفرافير » ، وتوفيق الحكيم — فى دعوته نحو « قالبنا المسرحى » ، بما يشتمل على رؤى نظرية وتطبيق درامى .

إن مسرحنا العربى الشعبى حقيقة تاريخية لامراء فيها ، وعلينا أن نتمثل ملامحه الجوهرية فى كتاباتنا المسرحية ، على الا نصيب أنفسنا بالتخلف بدعوى تأصيل زائف ، بل يجب أن نمتارمن كل ما يميز حقيقتنا فيه ، ثم ننشئه فى شكل عصرى ، يتناسب ومقتضيات حياتنا الآنية .

لهذا ، نقدم لقراء العربية اليوم هذا الكتاب ، الذى قسمناه إلى قسمين ، الأول : بتناول المسرح العربى كحقيقة تاريخية فنقدم دراسة تحليلية لمسرح الاراجوز المصرى ، موثقة بالصور الحية ، ونزيلها بجملة من النصوص المسرحية الشعبية ، التى جمعناها جمعا ميدانيا من واقع حفلات مسرح الاراجوز ، المنتشرة فى أحياء القطر المصرى . هذا إلى جانب احتواء القسم الأول على دراسة تعنى بالملامح العامة للمسرح العربى الشعبى .

أما القسم الثانى فيتعرض أولاً لتجربة يوسف ادريس النظرية والدرامية فى « نحو مسرح مصرى » ، ومسرحيته « الفرافير » ، ثم يتعرض إلى تجربة توفيق الحكيم فى « قالبنا المسرحى » .

ويهدف هذا الكتاب إلى محاولة اكتشاف ملامح مسرحنا العربى الشعبى ، وفهم ما تم من خطوات السابقين نحو إنشاء مسرح عربى خالص ، للإفادة من تراثنا المسرحى الحقيقى فى إنشاء مسرح يعبر عن حقيقة همومنا بتقنيات جمالية نابعة من روح ذوقنا الخاص ، الذى يميزنا عن غيرنا من غير العرب .

والله وحده من وراء القصد . . .

وهو ولى التوفيق

مصر القديمة / ١٩٩٣ .   عصام الدين أبو العلا

القسم الأول

المسرحية العربية

الحقيقة التاريخية

وزارة الثقافة والارشاد القومي
المعهد العالي للفنون المسرحية
المكتبة

١٥٨١٨

الفصل الأول

دراسة فى مسرح الأراجوز

مقدمه :

يتفق الدارسون على أن كلمة (أراجوز) الشائعة فى مجتمعنا المصرى ، ما هى إلا تحريف لكلمة « قره قوز » التركية ، التى تتكون من مقطعين هما : « قره » بمعنى « سوداء » و « قوز » بمعنى « عين » ، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة « قره قوز » هو « ذو العين السوداء » وذلك دلالة على سوداوية النظر إلى الحياة[٢] .

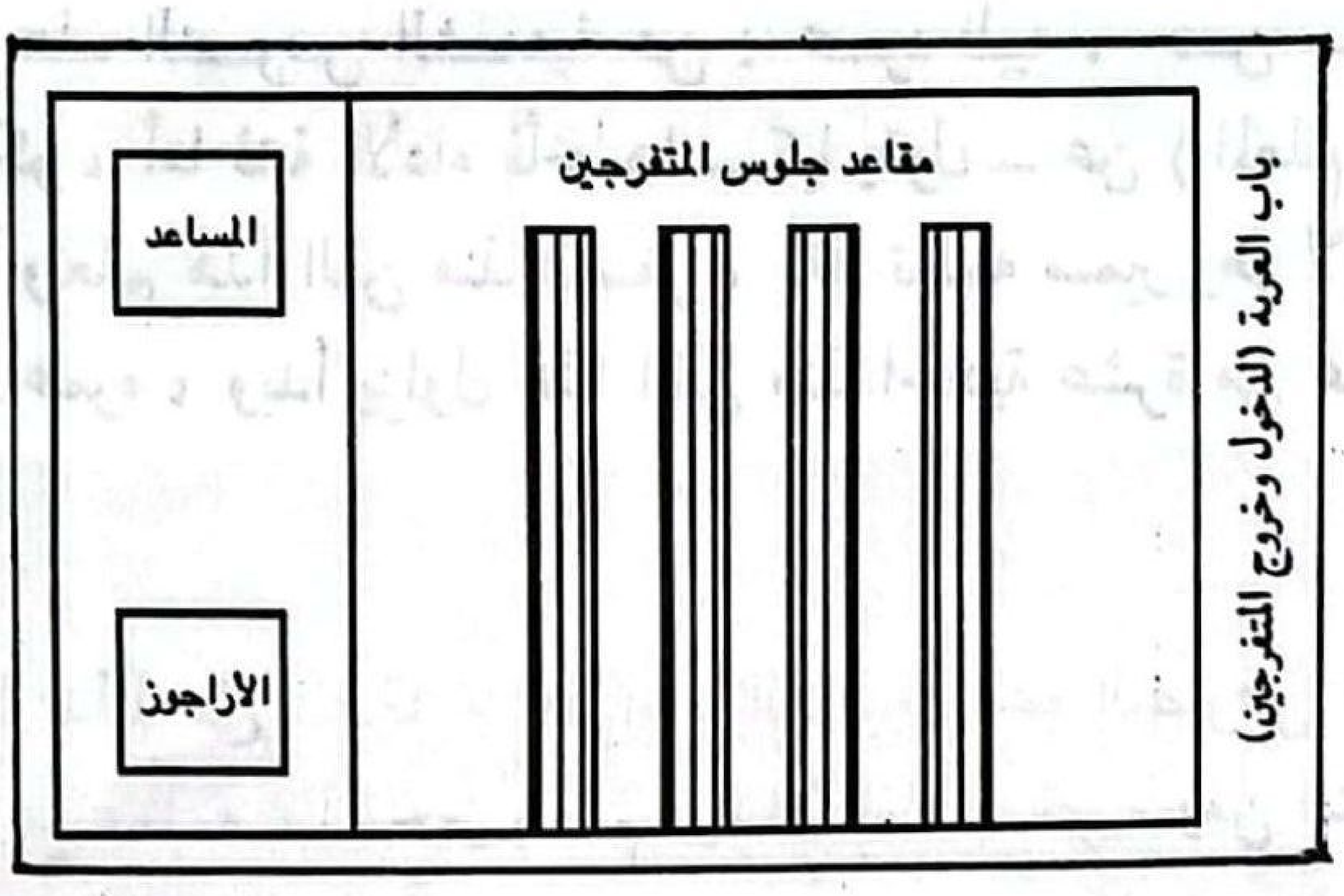
والاراجوز هو أحد الأشكال التى تنتمى لما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهو على وجه الدقة عبارة عن دمية قفاز ، حيث نجد رأسه مصنوعة من خامة خفيفة وصلبة كالخشب ، مرسوم عليها وجه ذو تعبيرات حادة ، وتنتهى من أعلى بـ (طرطور) احمر . أما وسط الاراجوز وصدره فهما عبارة عن جلباب أحمر طويل ، ويداه قطعتان من الخشب . ويتم التحكم فى تحريك الاراجوز ــ الدمية ، عن طريق اليد ، حيث يستطيع اللاعب أن يحرك اليد اليمنى عن طريق اصبع الوسطى و أن يحــرك اليد اليسرى بالابهام ، وأن يحرك رأسه باصبع السبابة .
وتختفى يد اللاعب كاملة داخل جلباب الاراجوز الأحمر . هذه هى آلية تحريك دمية الاراجوز ، أما شكل المسرح : فهو من الخارج عبارة عن عربة على هيئة متوازى مستطيلات ــ انظر صورة ١ ــ رسم وكتب عليها من المساحتين الكبيرتين وأحد الأوجه الصغيرة صور للاراجوز وبعض الشخصيات التى تشاركه فى تمثيلياته ، وقد تعمد بعض أرباب فن الاراجوز ، إلى جذب الأطفال عن طريق بعض الرسومات المضللة ، والتى تمثل شخصيات تعود على رؤيتها الطفل المصرى خلال الشاشة الصغيرة ،

مثل شخصيتى (بوجى وطمطم) ، أما واجهة العربة فتحتوى على باب تحجب ما بداخله ستارة سوداء ، يرتفع عن الأرض مسافة ٦٠ سم ، ويصل ما بين المستويين سلم خشبى ذو ثلاث درجات .

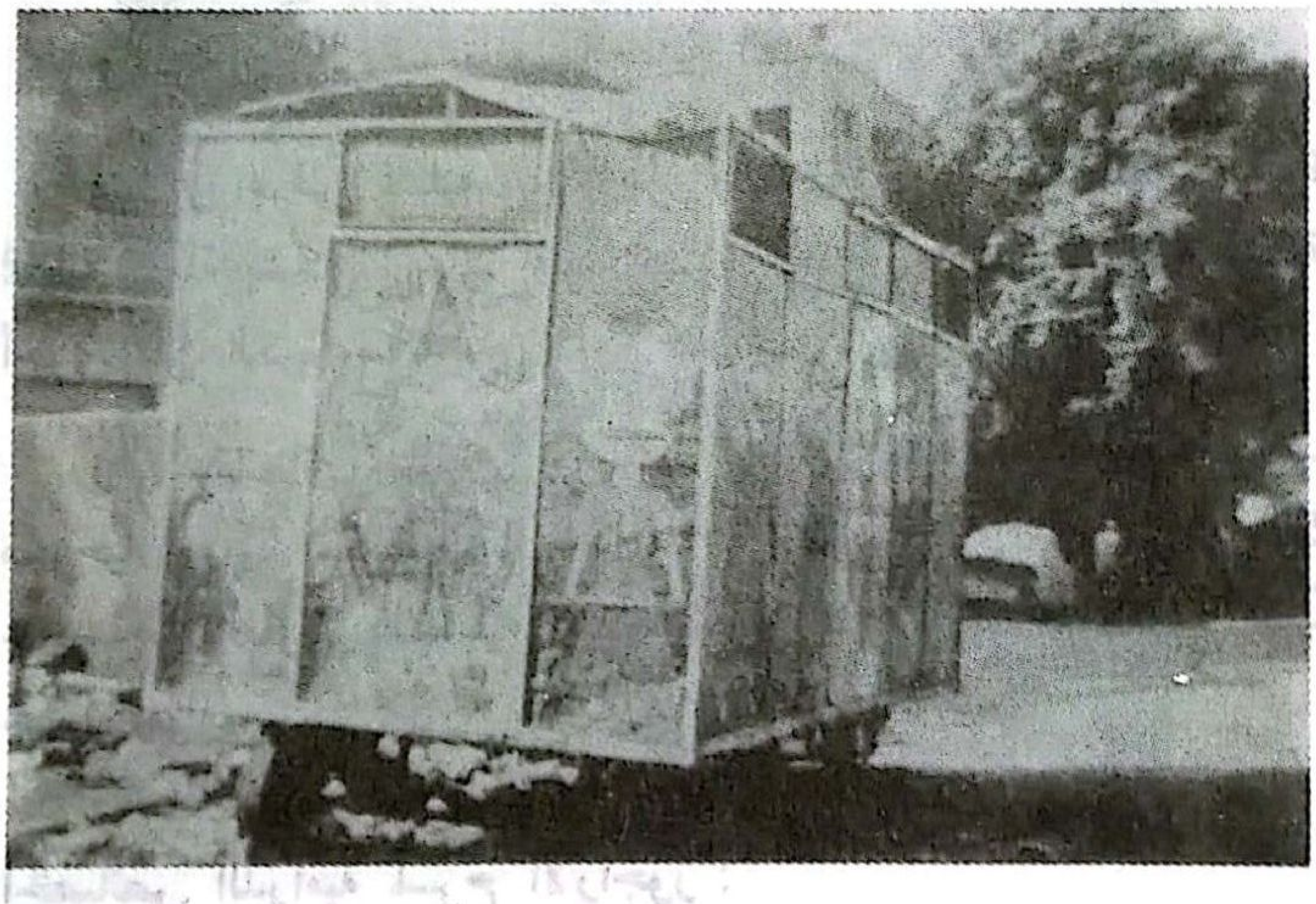
وتقف العربة على أربع عجلات ، وهى متنقلة بين الأحياء الشعبيه حسب الموالد والأعياد ، أما إذا نظرنا إلى العربة من الداخل ، فسنجدها عبارة عن مسرح بكل معايير البناء المسرحى فى أبسط أشكاله ، فهو عبارة عن منطقتين أساسيتين تفصلهما مسافة خالية ـ انظر الرسم ـ المنطقة الأولى هى منطقة اللعب ، أو التمثيل ، وهى مقسمة بدورها إلى جزئين تفصلهما مسافة أيضاً : الجزء الايمن وهو المكان الذى يجلس به المساعد وطبلته ، والجزء الثانى خاص بالأراجوز ، وهو عبارة عن جانب من الخشب مواجه للمتفرج على ارتفاع حوالى المتر ، والجانب الأخر مفتوح يواجه المساعد ولا يرى ما بداخله المتفرج ، أما الجانبان الأخران فأولهما الجانب الأيسر للعربة ، وآخرهما خلفية العربة . هذا عن منطقة اللعب ، أما المنطقة الثانية (منطقة الفرجة) فهى عبارة عن صفوف من الارائك بينها مسافة صغيرة تسع رجل طفل أو صبى ، وهناك مسافة فاصلة بين المنطقتين تساعد الأطفال على رؤية الأراجوز .

نصوص الاراجوز بين النصية والارتجال :

هناك مجموعة من النصوص الدرامية الخاصة بمسرح الاراجوز ، فى ذاكرة اللاعبين ، فهم يتوارثون هذه النصوص المسرحية جيلا وراء جيل ، ولاعبا وراء لاعب ، وقد يتم هذا النقل الشفاهى من أب إلى ابنه ، أو من (معلّم) إلى أحد الصبية الصغار . ففى حالة اللاعب (سمير عبد العظيم) الذى جمعنا منه نصوص الاراجوز ، والذى مازال فى الخامسة والعشرين من عمره ، نجده يدلى بأنه تعلم هذا الفن عن ابيه (عبد العظيم محجوب) ، كما تعلم أيضاً من غيره من لاعبى الاراجوز الذين كانوا يشتغلون لدى ابيه .



بلان لعربة مسرح الاراجوز المصرى



عربة مسرح الاراجوز من الخارج

حفظ هذه النصوص الشفاهية عن : محمود ظبيه ، حسن سلطان ، وصابر شيكو ، أما فنية الأداء فأخذها ـ كما يقول ـ عن (المعلم) ربيع الفيومى ، وتعلم هذا الفن منذ الصغر ، فقد تعلمه سمير وهو لايزال فى الثامنة من عمره ، وبدأ يزاول هذا الفن منذ الحادية عشرة من عمره إلى يومنا هذا .

وهذا يدلنا على أنه قد يحفظ أحد اللاعبين هذه النصوص المسرحية الشفاهية عن معلمه ، فى حين يتعلم فنية الأداء من آخر ، ومن الشائع بين أرباب هذا الفن أن اللاعب يقدم ما حفظه عن استاذه من نصوص بطريقة شفاهية ، كما يتعرض أحياناً لبعض الفقرات عن طريق الارتجال العفوى الفورى ، ويحدد طبيعة موضوع هذا الإرتجال عاملان :

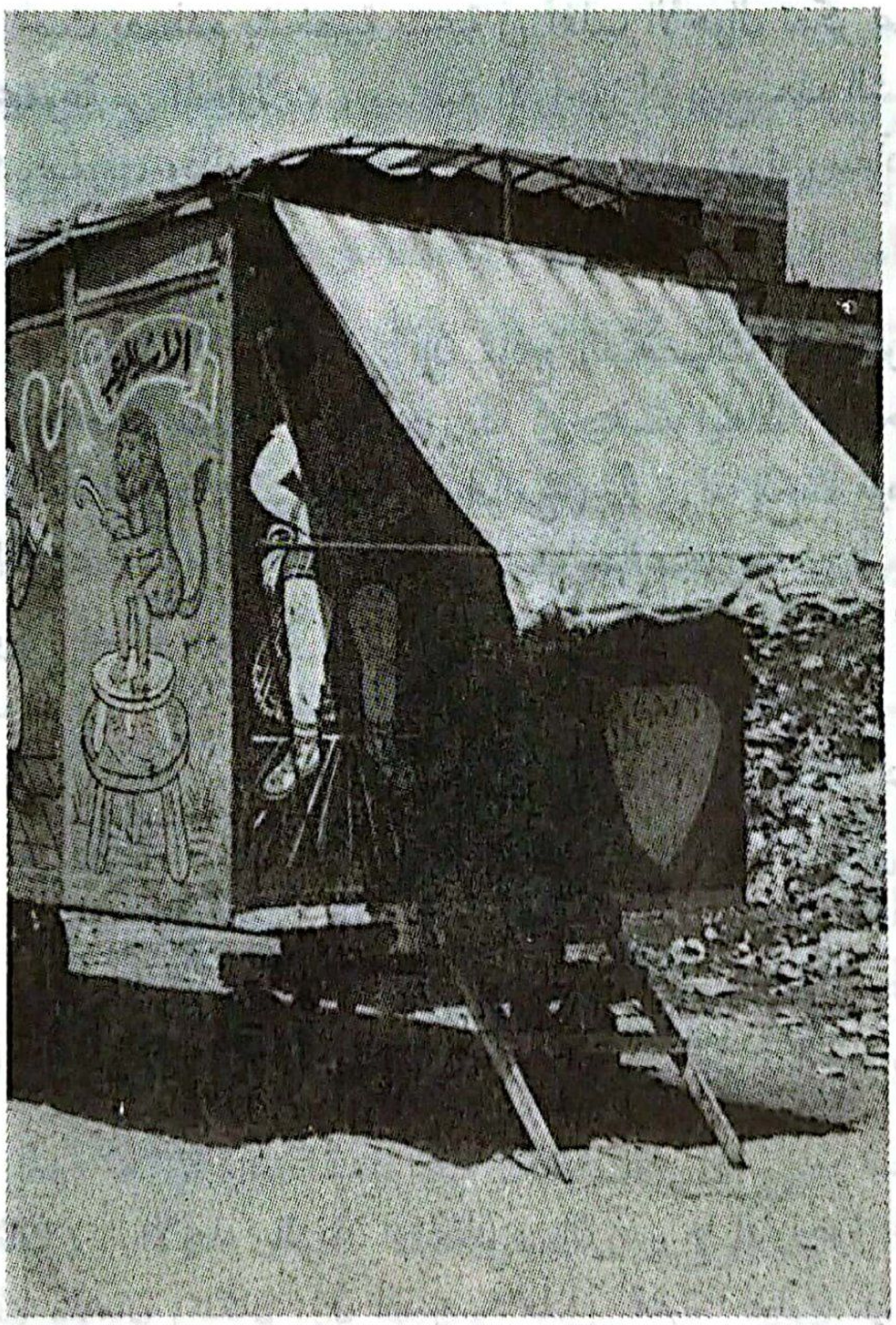
أولهما : طبيعة التمثيلية المقدمة .
وآخرهما : ظروف تلقى العملية الفنية .

مثلاً فى عرض تمثيلية (الاراجوز والشحات) : يقدم اللاعب فقرة تمثيلية كاملة بشكل ارتجالى تخص صلاة الجمعة ، كما يقدم فقرة تمثيلية أخرى عن الكرة ، فى أيام إذاعة مباريات كأس العالم عام ١٩٩٠ .

وفيما عدا هاتين الفقرتين ، نجد ـ كما يذكر ذلك اللاعب نفسه ـ نصا مسرحيا مجهول المؤلف انتقل شفاهيا من شخص إلى آخر . إذن هناك مجموعة من الفقرات التمثيلية ، يرتجلها اللاعب ، كما أن هناك نصاً أصلياً مجهول مؤلفه .

الخصائص الدرامية لمسرح الاراجوز :

إذا قرأنا نصى (الاراجوز والشحات) و (الاراجوز والبربرى) وغيرهما قراءة تحليلية متأنية فإننا نخلص إلى الخصائص الدرامية التى يتسم بها مسرح الاراجوز ، وتتحدد هذه الخصائص الدرامية فى :



مدخل عربة مسرح الاراجوز المصرى

أولاً : الموضوع المعالج : يتناول الاراجوز موقفا دراميا أساسيا فى معظم عروضه التمثيلية ، وهو موقف غالبا ما يكون بسيطا ومتمثلاً فى أن الاراجوز يكون فى حالة من السعادة والنشوة يعبر عنهما عن طريق القفشات والغناء مع صديقه ـ وهو المساعد غالبا ـ ولكن لا يدوم هذا الحال طويلاً ، حيث يصطدم بشخصية مدعية فى أغلب الأحوال تعكر صفوه . وخلال مجموعة من المحاولات ، يستطيع الاراجوز أن يزيح هذه الشخصية التى تعكر صفوه ، وذلك باستخدام عصاته ، ليعود إلى نشوته وسعادته عن طريق الغناء مرة أخرى .

ثانيا : تنميط الشخصيات : إن نماذج الشخصيات التى تتوافر فى مسرح الاراجوز مثل : (الاراجوز ـ زوجته ـ ابنه ـ الشحات ـ البربرى ـ الحانوتى ـ الشاويش ـ الحرامى) ..... إلخ ، وهى فى حقيقة الأمر مجموعة من الأنماط حيث يتميز كل منها بمجموعة من السمات ، فالاراجوز : انسان بسيط لا يريد سوى أن يعيش كما يهوى ، يكره التعالى والكذب ـ وإن كان يضطر إلى ذلك أحياناً ، حاد الطبع ، ساخر ، عنيد ، فهوى . إنه نموذج لابن البلد فى مصر ، أما زوجته فتمثل دائماً : الشاكية من زوجها ، الجاهلة ، الذكية ، الثرثارة ، العنيدة ، وهى نموذج للمرأة السيئة . وفى نص الشحاذ ، نجد نموذج الشحاذ الكذاب ، المخادع ، كثير الطلبات ، ولهذا يمكننا القول أن هذه الأنماط ، وعلاقاتها فيما بينها ، قد فرضت على المبدع الشعبى تركيب مواقف تتناسب معها .

(**ثالثا) : الايحاء بالزمان والمكان :** إن مسرح الاراجوز غالبا ما يوحى لنا بالزمان والمكان دون أن يجسدهما فى الفقرة الحوارية أو الصورة المرئية ، فنجد فى تمثيلية (الاراجوز والبربرى) ـ على سبيل المثال ـ أن الاراجوز يكرر محاولة استرجاع العصا فى فترات متباعدة زمنيا وإن كانت اللحظة المعاشة فى إطار العرض لا تتعدى الدقيقة . واخبار المساعد للاراجوز بأن البربرى سأل عنه منذ ثلاثة أيام رغم أنه لم تمر سوى لحظات

على سؤال البربرى عن الاراجوز ، وفى جميع عروض مسرح الاراجوز لا توجد ديكورات تحدد هوية المكان أو نوعية العرض المقدم ، وإنما نجد خلفية واحدة ذات لون واحد هو الاسود تجمع العروض جميعها .

رابعاً : اللغة : فى درامات الاراجوز ، لغة مكونة من مفردات العامية المصرية ، التى تتنوع من بعض الشخصيات إلى غيرها : فالبربرى يتحدث بلغة أهل السودان لفظاً ونطقا ، والصعيدى يتكلم بلغة أهل الصعيد ، أما الاراجوز فيتحدث بمفردات لغة أهالى القاهرة .

ومن الجدير بالذكر إن لغة الاراجوز تحتوى على بعض المفردات الشعبية القحة مثل (الشوتش) و (الكسكسى) وغيرهما ، كما تحتوى على الكثير من مفردات السباب التى تنتشر فى المناطق الشعبية بمصر .

خامسا : الطابع الملهوى الساخر : إن أغلب عروض مسرح الاراجوز ، عروض تنتمى للطابع الملهوى ، وذلك للاسباب الآتية :

١ — كثرة القفشات والنكات طوال العرض .
٢ — البطل (الاراجوز) يستطيع أن ينعم بحريته بعد أن يحاول البعض ـ وهم مثيرات الصراع الدرامى فى هذه التمثيليات ـ تعكير صفو الاراجوز .
٣ — تنتهى أغلب التمثيليات نهاية سعيدة نظراً لإزاحة البطل للعقبات التى تحول دون العيش عيشة حرة .
٤ — الاعتماد على مثيرات الضحك مثل :

(أ) اللفظ : وذلك كقول الاراجوز للشحاذ : « أنا بقى هابلغ الشوتش » حيث أن كلمة « شوتش » تناسب الكلاب ولا تناسب الانسان .

(ب) الحركة : ويتضح ذلك فى اقتراب وابتعاد الاراجوز من الشحات فى الوقت الذى يطلب فيه الشحات أن يقترب منه فقط .

(جـ) الموقف : مثل الموقف الذى ينام فيه البربرى أثناء حراسة منزل الاراجوز ، وحين يقترب منه الأخير ويستيقظ ، يمثل الاراجوز وكأنه رجل يصلى .

(د) الشخصية : وهى ممثلة فى أنماط الشخصيات المضافة : فالشحات يكاد يطلب كسرة خبز وشربة ماء ، ولكنه سرعان ما يفضح نمطه بطلبه مأكولات معينة وكأنه سيد البيت ، ونجد ذلك أيضاً فى نموذج الكسول الغبى (البربرى) الذى يعمل حارساً وينام أثناء الحراسة ، ولا يتوانى عن ضرب سيده الاراجوز . ويساعد إعلاء قيمة الضحك بالاداء التمثيلى السريع الايقاع .

سادسا : الشخصيات المضافة وعنصر الصراع : إن الاراجوز يبدأ فى حالة من النشوة والسعادة والشعور بالحرية ، ولكن سرعان ما يثقل قلبه بالازمات مع حلول المضاف أو الزائر ، حيث لا يتوائم الاراجوز مع هذا الوضع الجديد فيقوم بكل المحاولات كى يزيح هذا الزائر عن عالمه ، ويتحقق له ذلك فى نهاية كل تمثيلية .

اسلوب الاداء التمثيلى :

طبيعة الاداء التمثيلى الذى يقوم به اللاعب فى مسرح الاراجوز ، أداء غير مباشر فى وجهته المرئية حيث يعتمد على الدمية ومباشر فى وجهته المسموعة ــ حيث صوت اللاعب .

ولما كانت الأدوار المؤداة فى هذا المسرح ، أدواراً مختلفة ــ كما فى مسرحية الاراجوز والشحات مثلاً حيث يقوم اللاعب بأداء دورى الاراجوز والشحات كاملين وحده ، فإن هذا الأداء للأدوار المتعددة ، يتطلب من اللاعب أن يفرق فى أدائه التمثيلى المباشر (الصوتى) من ناحية ضبط القاء اللهجات المميزة لشخوص مسرحيته ، والتحكم فى كنه الصوت عند كل شخصية .

ولما كانت هناك بعض المواقف الدرامية تقدم غناء ، فإن اللاعب لابد وأن يكون حسن الصوت ، حتى يستطيع أن يجذب اهتمام متفرجيه ، وذلك بأداء اغنية بصوت عال يفوق اصواتهم ، ثم يمتعهم بأغنية الافتتاحية وبقية عرضه المسرحى .

ويقوم اسلوب الأداء التمثيلى فى مسرح الاراجوز على الايحاء لا الايهام ، فاسلوب التمثيل الايحائى يعنى بأن ما يراه المتفرج ليس إلا لعبة مسرحية ، أما اسلوب التمثيل الايهامى فيقصد إلى إقناع المتفرج بأن ما يراه على ساحة التمثيل هو واقع حقيقى ماثل أمام عينيه . ويعتبر اختيار اسلوب الاداء التمثيلى اختيارا متوائما مع طبيعة البنية الدرامية للنص المسرحى الشفاهى الذى يقدمه اللاعب فى مسرح الاراجوز ؛ فالنص المعروض هنا يتوجه بشكل صريح ومباشر إلى المتفرج مع بداية العرض وتستمر هذه العلاقة المباشرة ، والمعلنة لأسرار اللعبة وخفاياها ، بنفس الدرجة طوال عرض المسرحية . وذلك لسببين هامين : أولهما ـ أن لاعب الاراجوز متمرس فى أدائه ، أمى ، يجعل من مهنته حرفة يرتزق منها ، وآخرهما : اعتماد اللاعب على أداة الخيال السحرية التى يمتلكها المتفرجون الصغار ، فهم يرون دمية تتحرك وتتكلم وتحاول أن تقلدهم ، ولذلك فإن الاطار الجمالى للأداء التمثيلى ، لا يتعدى أكثر من محاولة اللاعب تقليد الانماط البشرية . ومع لستارة اللاعب للمتفرج الصغير ، تبدأ عملية اشراك الأطفال فى خضم العملية التمثيلية ، ليكونوا بذلك داخل اللعبة وخارجها ، لا مجرد رؤية العرض المسرحى من الخارج فحسب .

مدرسة المتفرج فى المسرح الشعبى :

للمتفرج فى مسرح الاراجوز خصوصية يتميز بها عن مسرحنا الرسمى ، فمن حق هذا المتفرج الصغير أن يشارك فى اللعبة التمثيلية مشاركة إيجابية ، كأن يصفق على نغمات صوت الاراجوز لخلق لون من الايقاع ، أو يرد على إحدى الشخصيات المتكلمة أو يردد الأغانى مع

الاراجوز أو المساعد ، ومن حقه أيضاً ـ إن استطاع ذلك ـ أن يقيم محاورة مع إحدى الشخصيات . كل هذا مباح فى ظل المسرح المصرى الشعبى الذى عاش منذ فترة طويلة ، ورغم وصول فنون الغربيين إلى قلب ثقافتنا ، إلا أنه مازالت هناك عربات مسرح الاراجوز ، تجوب الضواحى ، كى ينعم بها اطفالنا .

• • •

نصوص درامية من مسرح الاراجوز المصرى

(١) نص (الاراجوز والشحات) :

المساعد : (يقرع بطبلته قبل ظهور الاراجوز ويغنى) : طيروا على .. طيروا على ..
طيروا على مره .
طيروا على .. طيروا على .. طيروا على مره .
(يظهر الاراجوز ويتمايل برأسه مصدراً صوته المعروف) .

الاراجوز : صباح الخير يا أولاد .
الاطفال : صباح النور يا أراجوز .
الاراجوز : كل سنة وانتم طيبين .
الاطفال : وانت طيب[٣] .
الاراجوز : والسنة الجاية كدة إن شاء الله نفرح بيكم بإذن الله .
المساعد والاطفال : إن شاء الله .
الاراجوز : (للمساعد) نهارنا قشطة ـ على الظالم يا أسطه ؟
المساعد : على الظالم
الاراجوز : نتوكل على الله ؟
المساعد : على الله جميعاً .
الاراجوز : ربنا يكرمنا يارب ، ويكفينا شر اللى بره ، ياللا .
المساعد : (يقرع بطبلته ويغنى . يصاحبه الاراجوز تنغيماً)

بتسأل ليه عليّ . . وتقول وحشاك عينى .
من امتى أنت حبيبى . . ودارى اللى بيّ .
يا للى بتسأل عليّ . . مالكش دعوه بيّ .
بتسأل ليه . . بتسأل ليه عليّ(٤) .

الاراجوز : (يغنى ويصاحبه المساعد تنغيماً)
بتسأل ليه عليّ . . مالكش دعوة بيّ . . . . إلخ .
(يغنيان الاغنية بالتناوب كاملة) .
يا ليلى ياعينى ياليل . . الاراجوز يا سلام سلم .
يا سلام . . يا سلام ـ يا سلام الاراجوز بيتكلم . . بيتعلم
يا سلام يا سلام يا سلام . . باقول يا صبر ايوب . . ده أنا
لسه هاتوب على إيدك ولو الزمن دوا ـ والصبر أمان أنا
ناوى أتوب على إيدك . يا مهلبية يا .

الاطفال : (يغنون) يا مهلبية يا .

الاراجوز : اراجوز الفن العربى يا .

الاطفال : يا مهلبية يا .

الاراجوز : سمير عبد العظيم يا(٥) .

الاطفال : يا مهلبية يا

الاراجوز : يا مهلبية يا

الاطفال : يا مهلبية يا

(يختفى الاراجوز ويظهر الشيخ «بلحه»)

الشيخ بلحة : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

المساعد
والاطفال : وعليكم السلام ورحمة الله

الشيخ بلحة : (للمساعد) خد . . تعالى يا حضرة .

المساعد : نعم يا أخينا

الشيخ بلحة : أنت من هنا ؟

المساعد : إن شاء الله

الشيخ بلحة : يعنى طبعاً من هنا ؟
المساعد : طبعاً يا باشا ؟
الشيخ بلحة : يعنى أنت طبعاً من هنا ؟
المساعد : آه والله من هنا .
(يتكرر هذا السؤال واجابته عدة مرات)
المساعد : خلصنا
الشيخ بلحة : بقى أنا راجل من اسكندرية .. منين ؟
المساعد : من اسكندرية !
الشيخ بلحة : جيت من اسكندرية لواحد اسمه الاراجوز .. أنا عمه العمدة .
المساعد : أهلاً وسهلاً
الشيخ بلحة : قل له العمدة جالك من اسكندرية وعايزك حالاً والنبى .
المساعد : يا سلام بس كده !
الشيخ بلحة : أيوه والنبى .
المساعد : طيب قل لى ع اللى أنت عاوزه وأنا مستعد أقولهوله
الشيخ بلحة : لا .. أصل الكلمتين دول سر .
المساعد : سر !
الشيخ بلحة : أصل أبوه الله يرحمه قال لى يا شيخ بلحه ..
المساعد : قال يا شيخ بلحه ؟!
الشيخ بلحة : أمال إيه .. قال لى يا شيخ بلحة : وصيتك الاراجوز .. وصيتك إيه ؟
المساعد : الاراجوز
الشيخ بلحة : أصل أبوه كان طرده من ١٥ سنة .
المساعد : من ١٥ سنة !
الشيخ بلحة : أيوه طبعاً .. وطبعاً قعدنا نلف عليه مالقيناش الاراجوز قال لك نزل هنا مصر ـ وبقى راجل كبير قوى .
المساعد : راجل محترم قوى .

الشيخ بلحة : الاراجوز بقى حاجة تانية (يصرخ ناحية الشباك الوهمى)
أنت ياولد يا للى بتلعب فى كلكس العربية .

المساعد : (يكلم أحداً وهميا) خللى بالك من العربية يا عم والنبى .

الشيخ بلحة : سيب ياد فردة الكوتش ماتفكهاش يا ولد .

المساعد : (ينظر ناحية المكان الذى اختفى به الاراجوز)
اراجوز (يخرج الاراجوز)

الاراجوز : نعم

المساعد : صباح الخير يا أراجوز

الاراجوز : صباح الفل

المساعد : إزيك يا أراجوز ؟

الاراجوز : الله يسلمك

المساعد : والله وحشتنى .. بقالك كتير قوى

الاراجوز : وأنت كمان والله

المساعد : تمام ؟

الاراجوز : تمام قوى

المساعد : العيال عاملين إيه ؟

الاراجوز : الحمد لله

المساعد : طب اسمع يا سيدى

الاراجوز : قول يا عم قول

المساعد : فيه واحد جه من اسكندرية .. اسمه الشيخ بلحة .
(يقاطعه الاراجوز بضحكات متتاليات)

الاراجوز : الشيخ إيه ؟

المساعد : بلحة

(يعود الاراجوز إلى ضحكه)

الاراجوز : مش نوايه ؟

المساعد : لا .. الشيخ بلحة ده رايق قوى على الآخر عنده عربية
مرسيدس خمسة راكب .

الاراجوز : وأنا مالى بيه
المساعد : عمك يا سيدى
الاراجوز : عمى العمدة ؟
المساعد : آه
الاراجوز : فين هو ده ؟
المساعد : أهو قدامك يا سيدى
الاراجوز : (يتحرك ناحية الشيخ بلحة وينفجر ضحكاً)
بس أنا ماليش اعمام !
المساعد : ده عنده عربية مرسيدس .
الاراجوز : هو ده ؟
المساعد : أيوه هو .
الشيخ بلحة : (للاراجوز) مش أنت اللى ؟
الاراجوز : أيوه أنا اللى
الشيخ بلحة : يا حضرة اللى
الاراجوز : أيوه أنا اللى
الشيخ بلحة : يا ابن اللى
الاراجوز : أيوه أنا اللى
(تتكرر نفس الاسئلة ونفس الاجابات عدة مرات)
الشيخ بلحة : مش أنت
الاراجوز : أنا الاراجوز
الشيخ بلحة : أهلاً ابن عمى (يبدأ الشيخ بلحة فى تقبيل الاراجوز)
الاراجوز : أوعه يا استاذ . . أوعه يابا . أنت ياعمى . . أنت يابا ــ أنت
(يقرعه الاراجوز بعصاته) أوعه كده وأنت ريحتك بصل
(يتخلص الاراجوز من تقبيل الشيخ بلحة له) .
الشيخ بلحة : يا بنى
الاراجوز : نعم

الشيخ بلحة : مش عارفنى أنا مين ؟
الاراجوز : أنت مين ؟
الشيخ بلحة : أنا عمك العمدة
الاراجوز : (للمساعد) وهو ده شكل عمدة ده ؟
المساعد : أيوه يا أخى
الاراجوز : بقى ده شكل عمده ده !
المساعد : آه زى بعضه .. ده معاه عربية مرسيدس
الاراجوز : ده عامل ليه زى الشحاتين !
المساعد : والله العظيم !
الاراجوز : وربنا
المساعد : خليك معاه للآخر
الاراجوز : ماشى
الشيخ بلحة : مش أنت الاراجوز ؟
الاراجوز : أيوه أنا الاراجوز
الشيخ بلحة : طب خد قرب شويه
الاراجوز : (للمساعد) أيه ده بقى ! اقرب له ؟
المساعد : قرب له
لأ .. ماتخافش .. خليك مع الله
الاراجوز : لأ .. أنا خايف منه بصحيح .
المساعد : قلت لك خليك مع الله
الاراجوز : لأ .. عيعضنى
المساعد : برضه خش عليه وشوفه عاوز أيه
الاراجوز : (للشيخ بلحة) طيب أنت بقى عاوزنى ليه ؟
الشيخ بلحة : هاقول لك كلمتين سر
الاراجوز : طيب ماتقولهم
الشيخ بلحة : ما أقدرش أقول .. (يشير إلى الأطفال المتفرجين) علشان الناس دى كلها

الاراجوز : (ينظر للاطفال) الناس دى كلها أهلى
الشيخ بلحة : معلش ، أبوك الله يرحمه ، قال لى : يا شيخ بلحة
الاراجوز : (يقاطعه) أيوه يا شيخ نوايه
الشيخ بلحة : يا بنى أنا اسمى الشيخ بلحة مش نوايه
الاراجوز : طيب يا شيخ بلحة
الشيخ بلحة : أبوك قال لى . .
الاراجوز : (يقاطعه) قل لك أيه بقى ؟
الشيخ بلحة : قال لى : يا استاذ الشيخ بلحة ، خللى بالك ، وصيتك الاراجوز
الاراجوز : وبعدين بقى ؟
الشيخ بلحة : وخللى الكلمتين السر دول بينك وبينى بس
الاراجوز : بينك وبينه بس ؟
الشيخ بلحة : آه
الاراجوز : طيب
الشيخ بلحة : قرب شويه
الاراجوز : (للمساعد) أقرب له ؟
المساعد : آه . . شوفه عاوز إيه واخلص .
الأراجوز : (يتحرك ناحية الشيخ بلحة) أهو .
الشيخ بلحة : كمان
الاراجوز : (يقرب منه أكثر) أهو
الشيخ بلحة : كمان حبه
الاراجوز : (يبتعد عنه قليلاً) أهو
الشيخ بلحة : أيه ده يا ابنى !! أنت بتقرب ولا بتبعد ؟
الاراجوز : لأ . . باقرب
الشيخ بلحة : طيب . . قرب شويه
الاراجوز : (يقترب منه) أهو
الشيخ بلحة . كمان

الاراجوز : (يقترب منه أكثر) أهو
الشيخ بلحة : كمان
الاراجوز : (يبتعد عنه) أهو
الشيخ بلحة : يا ابنى باقول لك قرب .. وأنت تبعد لى
الاراجوز : (يقرب منه) أهو
الشيخ بلحة : كمان .
الاراجوز : (يقترب منه أكثر) أهو
الشيخ بلحة : وطى بقى ماحدش شايفنا ، وطى
(يضربه الاراجوز بعصاته)
الاراجوز : يا للا يا ابن اللئيمة .. عوروا لأبوك عينه
(للمساعد) ده بيقول لى وطى ، وطى ماحدش شايفنا .
المساعد : اراجوز
الاراجوز : نعم
المساعد : يقصد يقول لك وطى ماحدش واخد باله ، علشان يقول
لك الكلمتين السر
الاراجوز : آه .. مش تقول لى كده
الشيخ بلحة : يا ابنى قرب
الاراجوز : (يقترب من الشيخ بلحة) أهو
الشيخ بلحة : كمان
الاراجوز : (يقترب منه) أهو
الشيخ بلحة كمان
الاراجوز : (يقترب منه أكثر) أهو
الشيخ بلحة : وطى
الاراجوز : (ينحنى كمن يسمع سرا) بس أوعى تاكل ودنى
الشيخ بلحة : يا ابنى هو حد قال لك علىَّ إنى سفاح ودان
الاراجوز : (ينهض مذعورا) أوعى تاكلهم
الشيخ بلحة : يا ابنى هو أنا سفاح ودان وطى .. وطى

الاراجوز : (ينحنى) أهو
الشيخ بلحة : (يسر له) يا ابنى أنا راجل . .
الاراجوز : (يقاطعه) والله أنا شايفك راجل بتحسبنى شايفك عيل ؟
الشيخ بلحة : يا ابنى أنا لسه ماكملتش كلامى .
الاراجوز : (يضع يده على فمه) أهو
الشيخ بلحة : (يسر له) أنا يا أستاذ . . أنا راجل على باب الله ، وطالب حاجة لله . . أيه رأيك ؟
الاراجوز : (يقيم قامته وينفجر ضحكاً)
المساعد : أيه يا اراجوز ؟
(الاراجوز يستمر فى ضحكه)
الاراجوز : (للشيخ بلحة) الله يضرك ويضر مرات أبوك . . بقى قرب . وتعالى . . وروح . . وتاكسى رايح . . وتاكسى جاى . . والآخر تقول لى أنا راجل على باب الله ، أتوكل على الله . . (للمساعد جانبا) أعملها فيه ؟
المساعد : اعملها فيه
الاراجوز : (يتجه ناحية الشيخ بلحة) أنت يابا .
الشيخ بلحة : نعم
الاراجوز : قرب
الشيخ بلحة : اقرب ليه ؟
الاراجوز : مستنينى اقرب . . قرب
الشيخ بلحة : (يقترب من الاراجوز) أهو
الاراجوز : كمان
الشيخ بلحة : (يقترب أكثر) أهو
الاراجوز : كمان
الشيخ بلحة : (يقترب أكثر) أهو
الاراجوز : وطى
الشيخ بلحة : (ينحنى له) أهو

الاراجوز : أنت يابا
الشيخ بلحة : نعم
الاراجوز : (كمن يسر له سرا) انت تتوكل على الله .. أيه رأيك ؟
الشيخ بلحة : يا خبر أبيض .. أنا أتوكل على الله !
الاراجوز : (يقف ويواجهه) آه
الشيخ بلحة : بقى أنا اسيب اشغالى .. واسيب ماتش الكورة .. وجاى تقول لى اتوكل على الله !
الاراجوز : (ينفجر ضاحكاً) .
المساعد : أيه يا أراجوز ؟
الاراجوز : (للمساعد) شحات وبيلعب كوره ! (للشيخ بلحه) وأنت مقدم فى أيه يا أستاذ ؟
الشيخ بلحة : أنا مقدم فى نادى الزمالك
(الاراجوز يضربه بعصاته)
الاراجوز : الله يضرك .. ويضر أبوك .. اتوكل على الله .
الشيخ بلحة : حرام عليك .. أنا راجل م العواجز .
الاراجوز : وأنا بقى هابلغ الشوتش(٦) .
الشيخ بلحة : أنا بأقراعلى البيوت .
الاراجوز : وأنا بأقراعلى الترب
الشيخ بلحة : ده أنا مكسح
الاراجوز : وأنا مكسر
الشيخ بلحة : حرام عليك ، ده أنا باحسس
الاراجوز : وأنا بالطش (يصفعه الاراجوز)
الشيخ بلحة : (يغنى) والنبى عاجز
الاراجوز : (يغنى) والنبى علي الله
الشيخ بلحة : (يغنى) عاجز والنبى
الاراجوز : (يغنى) برضه على الله ، على الله
الشيخ بلحة : (يغنى) والنبى ده أنا جعان

الاراجوز : (يغنى) والنبى لسه ماطبخناش
الشيخ بلحة : طب شوية ميه
الاراجوز : الماسورة مكسورة
الشيخ بلحة : طب من الطرمبة
الاراجوز : الطرمبة مشحطة
الشيخ بلحة : طب من الحنفية
الاراجوز : الميه مقطوعة
الشيخ بلحة : طب اشرب شوية مية من البحر
الاراجوز : البحر بقى ردموه ، ردموه ، ردموه
الشيخ بلحة : حتى البحر ردموه !
الاراجوز : وربنا وربنا وربنا . ردموه
الشيخ بلحة : باقول لك أيه ؟
الاراجوز : ايه ؟
الشيخ بلحة : يعنى مش هتجيبلى آكل ؟
الاراجوز : لأ
الشيخ بلحة : لو مش هتجيبلى آكل هاستلبط واموت
الاراجوز : طب ماتموت .
الشيخ بلحة : مين ؟
الاراجوز : انت
الشيخ بلحة : أنا !
الاراجوز : آه .. يا أخى موت
الشيخ بلحة : مين ؟
الاراجوز : أنت !
الشيخ بلحة : أنا !
الاراجوز : آه .. موت
الشيخ بلحة : أنا !
الاراجوز : آه .. موت

الشيخ بلحة : مين ؟
الاراجوز : أنت
الشيخ بلحة : أنا !
الاراجوز : أه

(يتكرر السؤال واجابته عدة مرات)
يخرب بيت جوز أمك .. تعبتنى معاك أنت بقى مش هتموت ؟

الشيخ بلحة : لأ .. هموت
الاراجوز : طب موت
الشيخ بلحة : مين ؟
الاراجوز : (يضربه بعصاته) أنت بقى مش هتموت !! موت بقى
الشيخ بلحة : طيب أوعى من سكة الموت بقى
الاراجوز : (يبتعد قليلاً) أهو
الشيخ بلحة : كمان
الاراجوز : (يتحرك أكثر بعيداً عنه) أهو
الشيخ بلحة : ليه هموت على دراعك ؟
الاراجوز : (يبتعد أكثر) أهو
الشيخ بلحة : أموت على ايدك ؟
الاراجوز : (يبتعد أكثر) أهو
الشيخ بلحة : أموت على بطنك ؟
الاراجوز : (يبتعد أكثر) أهو
الشيخ بلحة : أموت على صدرك ؟
الاراجوز : ماتموت بقى الله يخرب بيت أمك .
الشيخ بلحة : كمان
الاراجوز : (يبتعد عنه أكثر فيصطدم بالحائط)
أهو .. أكثر من كده ماتلاقيش (يشهق الشيخ بلحة شهقتين ويسقط)

الاراجوز : اديك مت .. سلام عليكم
المساعد : (للاراجوز) يا استاذ
الاراجوز : نعم
المساعد : تعالى هنا
الاراجوز : عاوز أيه ؟
المساعد : أنت رايح فين ؟
الاراجوز : مروح
المساعد : والرجل ده سايبه كده ؟
الاراجوز : الراجل ده كان بياكل كسكسى
المساعد : أيه يا أخويا !
الاراجوز : كان بياكل كسكسى
المساعد : لأ .. لأ .. أنت كذاب
الاراجوز : وربنا .. وربنا .. وربنا .. كان بياكل كسكسى
المساعد : وبتحلف كتير ؟
الاراجوز : طب أسأله
المساعد : اسأله ؟ وإن قال لأ .
الاراجوز : فضل يسف .. يسف .. يسف .. لغاية ما حته قد كده (يصف بيده مبالغا)
المساعد : (مقاطعا) يعنى أسأله ؟
(للاطفال المتفرجين) شاهدين يا ولاد ؟
الاطفال : شاهدين
المساعد : ماشى ياأراجوز ؟
الاراجوز : (لا يرد)
المساعد : (يميل ناحية رأس الشيخ بلحة) أنت ياعم كلت كسكسى ؟
(يقترب الاراجوز محاولاً الانصات إلى إجابة الشيخ بلحة ينتبه المساعد لهذه المحاولة)

المساعد : (للاراجوز) ولد

الاراجوز : نعم

المساعد : ارجع ورا

الاراجوز : (يتراجع قليلاً) أهو

المساعد : (للاراجوز) وشك للحيط

الاراجوز : (يلتفت ويخلف له ظهره) أهو

المساعد : (للشيخ بلحة) أكلت كسكسى يا عم ؟

الشيخ بلحة : (لا يرد)

(يحاول الاراجوز أن يتلصص على الاجابة فيراه المساعد)

المساعد : (للاراجوز) انزل تحت

الاراجوز : (يختفى) أهو

المساعد : (للشيخ بلحة) يا عم . . كلت كسكى ؟

الشيخ بلحة : (لا يرد)

(يظهر الاراجوز ويضرب المساعد على رأسه بالعصا دون أن يراه)

المساعد : (ينظر إلى أعلى) يا جماعة ياللى فوق . . بطلوا حدف اللى تحت . .

(للشيخ بلحة) يا عم كلت كسكسى ؟

الشيخ بلحة : (لا يرد)

(يخرج الأراجوز عدة مرات ويضرب المساعد . . حيث يظن الأخير أن أحداً يقذفه بشىء)

المساعد : (للاراجوز المختفى) عايز الراجل ده يقوم ؟

صوت الاراجوز : آه (يظهر)

المساعد : قل له . . قوم . . كل . . اشرب

الاراجوز : (للشيخ بلحة) قوم اطفح

المساعد : مش راضى ؟

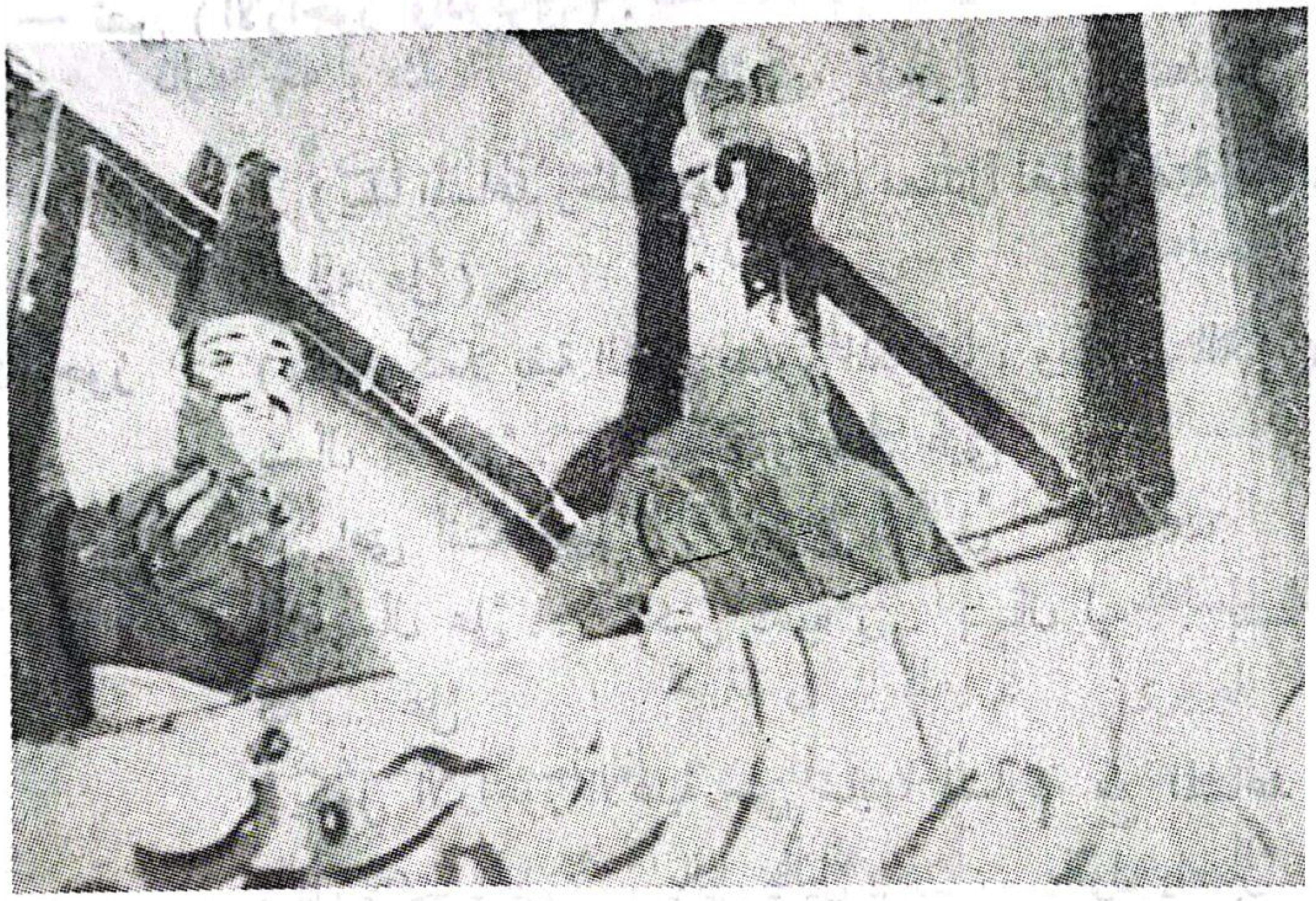
الاراجوز : آه

المساعد : طيب صلى على النبى
الاراجوز : عليه الصلاة والسلام
المساعد : قل له قوم أجوزك اختى
الاراجوز : (محتدا) أنا أجوز أختى لواحد شحات ؟
(بنغمة هادئة) طيب ماتجوزه اختك انت
المساعد : اختى قرعه ماتنفعوش
الاراجوز : أختك قرعه ؟!
المساعد : آه
الاراجوز : طيب قل له كده اسأله
المساعد : كده اسأله ؟
الاراجوز : آه
المساعد : (للشيخ بلحة) تتجوز أختى يا عم ؟
الشيخ بلحة : (لا يرد)
المساعد : ماردش علىَّ .. قل له أنت بقى
الاراجوز : (للشيخ بلحة) قوم واتجوز الـ ..
(للمساعد) وربنا .. وربنا .. وربنا .. وربنا .. مكسوف
المساعد : بس قلها له
الاراجوز : (للشيخ بلحة) تقوم وأجوزك الـ .. قوم أجوزك أختى
الشيخ بلحة : (ينهض مسرعا) بتحط أحمر وابيض ؟
(يضربه الاراجوز بعصاته)
الاراجوز : هو أنت لاقى تاكل !
الشيخ بلحة : حرام عليك .. أنا عاوز آكل (يبكى)
الاراجوز : لا حول إلا بالله يا رب
المساعد : (للاراجوز) الراجل صعب عليك ؟
الاراجوز : الراجل صعب علىَّ والله
المساعد : طيب قل له تاكل ايه .. واللى يحب جمال النبى يصلى عليه
الاطفال : عليه الصلاة والسلام

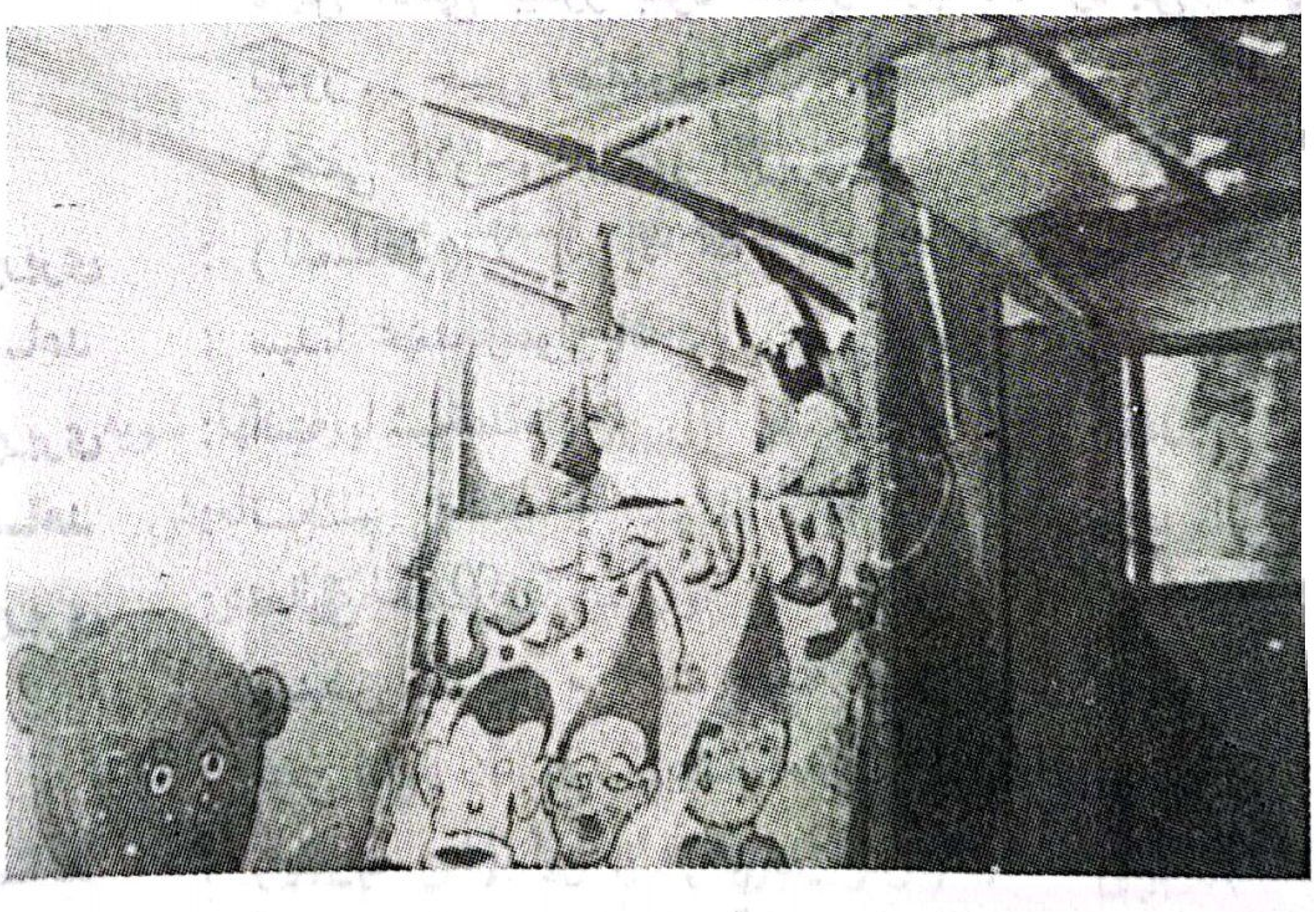
الاراجوز : (للشيخ بلحة) طيب .. تاكل أيه ؟
الشيخ بلحة : أنا آكل يا حبيبى .. يا ضنايا .. الرز المتفلفل .
الاراجوز : رز متفلفل !! وأيه كمان ؟
الشيخ بلحة : ورز بلبنه
الاراجوز : بلبنه ! وأيه كمان ؟
الشيخ بلحة : وبتنجان .. ومعاه شوية قوطة
الاراجوز : تصدق بالله ؟
الشيخ بلحة : لا إله إلا الله
الاراجوز : رزق أبوك برغوته .. واسأله .. اتفضل
(يضع أمامه أطباقاً وهميه)
المساعد : آكل معاك ؟
الشيخ بلحة : (يوحى بأنه يأكل) لوحدى يا بنى
الاراجوز : (يغنى)
أما ليلة ليلة .. أما ليلة يا سلام

الاطفال : أما ليلة ليلة .. أما ليلة يا سلام
الاراجوز : قمر الليالى .. ينور فى العلالى .. أما ليلة ليلة .. أما ليلة يا سلام
الاطفال : أما ليلة ليلة .. أما ليلة يا سلام
الاراجوز : ليلة ليلة ليلة .. أما ليلة يا سلام .. يا ليلى .. يا ليلى .. يا ليلى
باقول للصبر أيوب .. وأنا نفسى أتوب على ايدك
هو الزمان كده .. ناويلى ونا ويلك .. أنا .. أنا .. أنا تايب
ياليل ياعين ياليل ... ياليل ياعين ياليل .

(ختـــام)



مشهد من مسرحية « الاراجوز والشحات »



مشهد من مسرحية « الاراجوز والشحات »

٢ — نص (الاراجوز والبربرى) :

(يبدأ المساعد وحده بدق طبلته ، مصدراً نغمات أغنية بتسأل ليه عليَّ)

الاراجوز : (يظهر مكملاً بقية اللحن بصوته المعروف ، ويبدأ فى الغناء)
بتسأل ليه عليَّ . . . وتقول وحشاك عينىَّ
من امتى أنت حبيبى . . وداري اللى بىَّ
ولا تسأل عليَّ . . مالكش دعوه بىَّ . بتسأل ليه . . بتسأل ليه . . عليَّ
(يكمل الاراجوز الاغنية حتى نهايتها مشاركة مع المساعد)
ياليل ياعين ياليل . . . ياليل ياليل ياعين . . باقول ياصبر . .
ليه كسرت العالى ده القمر لسه مكانه فى العالى . . وأنا القمر
جاى أهو يا صبر . . جاى لك وف معادى . . ياصبر طيب
لاجل الاسى بيدور بقول للصبر طيب . . ولاجل الاسى
بيدور . . حبيبى وصفهولى دوا . . والصبر كان مر . . ياليل .
(يختفى الاراجوز ويظهر البربرى)

البربرى : (للمساعد) لا إله إلا الله . . سيدنا محمد رسول الله

المساعد : سيدنا محمد رسول الله

البربرى : أنتِ يا شيخه

المساعد : نـعـم

البربرى : تعاليلى هنا (٧)
(ينهض المساعد من عند طبلته ويتجه ناحية البربرى)
قومى فزى . . يخرب بيت قعدتك السودا دى .

المساعد : (يقترب منه) أيوه . . نعم

البربرى : أنت يا شيخة . . عارفانى أنا مين ؟

المساعد : (يتأمله) مش واخد بالى والنبى

البربرى : أنت مش واخده بالك أنا مين ؟
لا . . لا . . أنت عارفانى

المساعد : (يتأمله مرة ثانية) آه . . ازيك ياعم عثمان

البربرى : مش قلت لك . . اسمك أيه أنت ؟

المساعد : اسمى رمضان (٨)

البربرى : ازيك ياعم صرصار

المساعد : أنا مش اسمى صرصار

البربرى : والله !

المساعد : أنا اسمى رتيبة

البربرى : يعلقوك فى بترينة

المساعد : أنت يا جدع . . أنا اسمى الاستاذ فنان

البربرى : أنت عارفنى . . أنا مين ؟

المساعد : عم عثمان

البربرى : أيوه اسمى عثمان أبو حليمة الدنجلاوى . . جيت من كردفان . . وطن الاوطان . . لجمهورية مصر العربية . . وناوى اشتغل . . آكل عيش

المساعد : آه رايح الجيش ؟

البربرى : خذ هنا ، (يقترب المساعد منه)
جيش مين أنت !! (يصفعه)

المساعد : ما أخدتش بالى من الكلمة . . وضحها شويه

البربرى : أنا باقول لك . . أنا بيشتغل وناكل العيش

المساعد : آه . . أهى أول مرة أعرف الحكاية دى

البربرى : والله ! ليه ؟

المساعد : أنا أول مرة أعرف . . أن أمك خدوها الجيش !

البربرى : (وهو يضربه) أيه ده يا ابن الجديدة أنت ؟
أنت عبيطة ! ؟ ولا بتستعبطى !

المساعد : لا . . ده من السلف ياعم بس

البربرى : أنت عبيطة
المساعد : لا مش عبيطة يا باشا
البربرى : أمال أيه ؟
المساعد : معلش .. ما أخدتش بالى
البربرى : يا شيخة أنت .. أنا باقول لك أنا اشتغل
المساعد : تشتغل ؟
البربرى : آه
المساعد : تشتغل أيه بقى ؟
البربرى : أى حاجة
المساعد : يعنى لو جبت لك حاجة تشتغل فيها ؟
البربرى : آه
المساعد : طيب باقول لك أيه ، تشتغل مكوجى ؟
البربرى : أيه بتعمل المكوجى دى ؟
المساعد : يعنى تعمل كده (يقلد المكوجى)
البربرى : يتف ع الناس ؟
المساعد : يا أخى لأ
البربرى : أمال أيه ؟
المساعد : تبخ على الهدوم .. وتكويها
البربرى : ما أعرفهاش دى .. لأ .. لأ .. لأ
المساعد : بلاش دى .. تاخد شنطة .. تروح بيها السوق .. تجيب خضار ؟
البربرى : لأ .. مانشتغلش الشغلانة دى
المساعد : طيب استنى
(ينظر ناحية المكان الذى اختفى فيه الاراجوز)
اراجوز
الاراجوز : (لا يرد)
المساعد : دلوقتى انده لك سيدك

(ينظر ناحية المكان الذى اختفى فيه الاراجوز)
اراجوز

الاراجوز : (يظهر) نعم

المساعد : صباح الخير يا اراجوز

الاراجوز : نعم يا سيدى .. نعم يا استاذ .. هو أنت كل حاجة ..
(يقلده) اراجوز .. اراجوز

المساعد : اعمل أيه بس !

الاراجوز : هو مافيش حاجة غير الاراجوز .. قاعد تقول اراجوز ..
نايم تقول يا اراجوز ..
هو ايه .. الاراجوز ده متجوز أبوك ؟

المساعد : ياريت .. باقول أيه

الاراجوز : قول يا عم

المساعد : صلى على النبى

الاراجوز : عليه الصلاة والسلام .. والسلام عليكم (يختفى)

المساعد : يا اراجوز

الاراجوز : (يظهر) يا نعمين

المساعد : باقول لك أيه

الاراجوز : أيه ؟ وبعدين .. طيب .. السلام عليك (يختفى)

المساعد : يا جدع

الاراجوز : (يظهر) نعم

المساعد : خد

الاراجوز : يضرك ويضر أبوك .. نعم

المساعد : ياجدع أقف

الاراجوز : وقفت

المساعد : اقول لك على حاجة ؟

الاراجوز : قول ياعم

المساعد : هاقول

الاراجوز : (يضربه بعصاته) ماتتكلم . . قول بقى

المساعد : هاقول . . (الاراجوز مستمرا فى ضربه) . . يا ابنى استنى علىّ . . هااقول لك

الاراجوز : استنيت

المساعد : صلى على النبى

الاراجوز : عليه الصلاة والسلام . . ها

المساعد : ياجدع . . مش هتروح تصلى الجمعة(٩)

الاراجوز : (يهم بالذهاب) هاروح اهه

المساعد : طيب تعالى خد . . عاوز اقول لك كلمة قبل ماتروح تصلى

الاراجوز : (يرجع له ويواجهه) طيب قول

المساعد : صلى على النبى

الاراجوز : (بنفاذ صبر) عليه الصلاة والسلام

المساعد : زيد النبى صلا

الاراجوز : الف صلا عليك يانبى

المساعد : باقول لك ايه ؟

الاراجوز : قول

المساعد : صلى على النبى

الاراجوز : (بنفاذ صبر بالغ) عليه . . الصلاة . . والسلام

المساعد : اراجوز

الاراجوز : نعم

المساعد : زيد النبى صلا

الاراجوز : (يضربه على رأسه بعصاته من الخلف) عليه الصلاة والسلام

المساعد : (ينظر إلى أعلاه) يا ابنى أنت

الاراجوز : نعم

المساعد : كنت باتكلم معاك . . وواحد حدفنى بطوبة !

الاراجوز : أنا عارف !

المساعد : طيب استنى عندك .. عقبال ما ابص عليه

الاراجوز : أهو

المساعد : (يخلف له ظهره ـ ينظر إلى جميع الاتجاهات ما عدا الناحية التى يقف بها الاراجوز)

الاراجوز : (يضربه) بص كويس .. (يضربه) بص تانى

المساعد : (يلتفت للاراجوز) باين عليه جرى

الاراجوز : رمضان .. صلى على النبى

المساعد : عليه الصلاة والسلام

الاراجوز : رمضان .. باقول لك أيه

المساعد : قول .

الاراجوز : صلى على النبى

المساعد : اللهم صلى عليه

الاراجوز : رمضان

المساعد : نعم

الاراجوز : صلى على النبى

المساعد : اللهم صلى عليه

الاراجوز : رمضان

المساعد : (يضربه) أيه .. بس بقى

الاراجوز : (ممسكاً برأسه) يخرب بيت أبوك .. عرفت ان أنت بتزعل برضه م الكلام

المساعد : باقول لك أيه

الاراجوز : قول

المساعد : أنت من قيمة ٣ أيام

الاراجوز : (يقاطعه) و٣ أيام ياليل

المساعد : ما تسمع ياجدع

الاراجوز : (يغنى) مالقيتش قوام جميل ياعين

المساعد : ياجدع

الاراجوز : (يغنى) يانعم
المساعد : كنا من ٣ أيام . . وقلت لك . . أن لسه واحد بربرى سأل عنك . . مش كده برضه ؟

الاراجوز : آه
المساعد : وادى البربرى جالك تانى أهو
الاراجوز : فين هو ؟
المساعد : (يشير ناحية البربرى الذى نام واقفا)
أهو واقف هناك أهو
الاراجوز : (للبربرى) أزيك يا بربرى . . أنت يا بربرى . .
(يصفعه) أنت يا شيخ
البربرى : (يستيقظ مفزوعا) فيه أيه ؟
المساعد : (للبربرى) سيدك أهو
البربرى : (للاراجوز) أهلاً يا . .
(يصفعه الاراجوز ويختفى) يخرب بيت أبوك على بيت جاره راخر
(للمساعد) فين سيدى اللى قلت لى عليها ؟
المساعد : كان واقف قدامك دلوقتى
البربرى : انده لها
المساعد : (للاراجوز) اراجوز
الاراجوز : نعم
المساعد : (للاراجوز الذى لم يظهر) البربرى أهوه
(يختفى البربرى ويظهر الاراجوز)
الاراجوز : نعم
المساعد : البربرى أهو
الاراجوز : (يضرب المساعد بعصاته) هو فين يا اخويا ده ؟
الله يضرك ويضر أبوك
المساعد : كان واقف هنا والله

الاراجوز : فين البربرى ؟
المساعد : (للبربرى المختفى) يا بربرى
البربرى : (يختفى الاراجوز ويظهر البربرى) نعم
المساعد : (يشير ناحية المكان الذى كان الاراجوز واقفاً فيه دون أن ينظر إليه) سيدك أهو
البربرى : أهلاً يا .. (ينتبه فلا يجد الاراجوز)
(للمساعد) آه يا بنت الصرمة .. عايز تعمليها فىَّ يا بنت الأرشانة

المساعد : (ينادى للاراجوز) اراجوز
الأراجوز : (يختفى البربرى ويظهر الاراجوز) نعم
المساعد : (يشير ناحية المكان الذى كان البربرى يقف فيه) أهو
لاراجوز : هو فين ده ؟ (يصفع المساعد)
(ويظل المساعد ينادى على الاثنين بالتوالى حتى يصطدما معا) يارب ياساتر

لبربرى : (للاراجوز) أيه ده ياجدع ؟
لاراجوز : (جانبا للمساعد) ده البربرى وشه اسود قوى
لمساعد : (جانبا للاراجوز) أنت هتشغله ولا هتسقى فيه !
الاراجوز : (للبربرى) أنت ياولد يابربرى
البربرى : أيه (يضرب الاراجوز برأسه)
الأراجوز : يا خراب اسود
المساعد : (للاراجوز) فيه ايه يا جدع ؟
الاراجوز : (جانبا للمساعد) هو ده بربرى ده ؟
المساعد : (جانبا للاراجوز) أمال أيه ؟
الاراجوز : (جانبا للمساعد) ده باين عليه جاموسة
المساعد : (للاراجوز) جاموسة أيه ياجدع :
الاراجوز : امال ايه ؟

المساعد : (جانبا للاراجوز) هو كلامه كده . . معلش . . ماتخافش منه

الاراجوز : لأ

المساعد : (جانبا للاراجوز) ماتخافش

الاراجوز : (يقترب من البربرى) بربرى

البربرى : نعم يا سيدى

الاراجوز : تشتغل يا بربرى ؟

البربرى : ايه ؟

الاراجوز : تشتغل

البربرى : ايه ؟

الاراجوز : تشتغل

البربرى : ايه يا سيدى ؟

الاراجوز : (يضربه بعصاته) هو كل حاجة : ايه . . ايه

البربرى : مش تقول كده م الصبح . . أيوه نشتغل

الاراجوز : طيب . . باقول لك ايه يا بربرى

البربرى : نعم

الاراجوز : أنت كلت ولا لسه ؟

البربرى : بجى لى ١٢ سنة ماكلت

الاراجوز : (للمساعد) يا اسطه . . الراجل بقى له ١٢ سنة ماأكلش (للبربرى) يا بربرى

البربرى : نعم

الاراجوز : اقعد هنا . . لما أجيب لك تاكل

البربرى : (يجلس) جعدنا يا سيدى (يختفى الاراجوز) (للمساعد) تصدج . . سيدى ده ابن هلال

المساعد : اه ده كويس قوى

البربرى : والله العظيم . . ابن هلال . أنا جلت له بجالى ١٢ سنة ماكلت . . وأنا لسه واكل من جيمة ساعة . . أدينا

جعدنا . . يجيب الأكل . . ناكل وخلاص .

الاراجوز : (يظهر) بربرى

البربرى : (للاراجوز) نعم

الاراجوز : قوم كده قوم

البربرى : ليه ؟

الاراجوز : قوم يا بربرى . . عشان اجيب لك كرسى وترابيزه

البربرى : اهنا البرابرة . . متعودين ناكل ع الأرض . . مانهبش كرسى ولا ترابيزة .

الاراجوز : قوم يا بربرى انضف لك الأرض .

البربرى : (ينهض) جمنا

الاراجوز : (يضرب الأرض بعصاته) اقعد بقى يا بربرى

البربرى : امال فين الكرسى والترابيزة ؟

الاراجوز : (يضربه) هو أنت وش كرسى وترابيزه . . اقعد

البربرى : (يجلس) جعدنا يا سيدى

الاراجوز : قوم

البربرى : (ينهض) جمنا يا سيدى

الاراجوز : اقعد تانى . . اقعد

البربرى : (بغيظ) جعدنا يا سيدى

المساعد : (للاراجوز) اراجوز

الاراجوز : نعم

المساعد : (للاراجوز) حرام عليك يا اراجوز . . حرام عليك تقومه وتقعده كده . . سيبت ركبه

الاراجوز : (للمساعد) اقعد أنت ساكت . . مالكش دعوه (للبربرى) اقعد يا بربرى

البربرى : (للاراجوز) والله العظيم يا سيدى . . ما أنا جاعد

الاراجوز : يا بربرى اقعد . . خللى عندك دم

البربرى : وأنا اجولك . . مش جاعد يعنى مش جاعد

الاراجوز : (بنفاذ صبر) يا بربرى اقعد
البربرى : مش جاعد
الاراجوز : (يجلسه بالقوة) اقعد كده اهو
البربرى : (ينهض) مش جاعد
الاراجوز : (يجلسه بالقوة) اقعد يعنى اقعد .. يا بربرى
البربرى : (ينهض) مش جاعد
الاراجوز : طول بالك
المساعد : (للمتفرجين) الاتنين دماغهم ناشفة مع بعض
الاراجوز : (يطرق بعصاته على يده) اقعد يا بربرى .. اقعد
البربرى : والله العظيم ما أنا جاعد ..
(مستقرا) هو أنت جايب العصاية علشان تضربنى ؟
الاراجوز : (آمرا) يا بربرى اقعد
البربرى : مش جاعد
الاراجوز : (يضربه بالعصا) اقعد
البربرى : (يجلس) جعدت ....
الاراجوز : قوم تانى قوم
البربرى : مش جايم
الاراجوز : (يضربه) قوم
البربرى : (ينهض) جمت
الاراجوز : قوم
البربرى : (ينهض)
الاراجوز : اقعد
البربرى : (يجلس)
(يظل الاراجوز يأمره والبربرى يجلس وينهض)
البربرى : هرام عليكى يا سيدى .. دخلت الكهربا فى رأسى
الاراجوز : يا بربرى
البربرى : نعم

الاراجوز : انت خد النبوت ده .. عشان تخلى بالك من البيت بتاعى
(يعطيه العصا)

البربرى : ناخد النبوت ده .. علشان نخلى بالى من البيت ؟

الاراجوز : نعم

البربرى : لو فات هرامى ؟

الاراجوز : موته من الضرب

البربرى : واهد بطرطور اهمرا ؟

الاراجوز : كسَّره

البربرى : (يشير إلى العصا) دى ايه ؟

الاراجوز : ده نبوت

البربرى : اهنا عندنا فى البلد بنقول عليها زجله

الاراجوز : وأنا قلت نبوت

البربرى : (يضرب العصا على الأرض) زجله يعنى زجله

الاراجوز : نبوت .. يعنى نبوت

البربرى : زجله

الاراجوز : نبوت

البربرى : (يضربه بالعصا) زجله

الاراجوز : يخرب بيتك .. زجله .. زجله
(لحظة صمت) طيب خللى معاك النبوت (ينتبه) الزجله .. وتخللى بالك من البيت

البربرى : لو فات هرامى
أو واحد بطرطورا همرا ؟

الاراجوز : كسَّرّ رقبته

البربرى : (يضرب الاراجوز على رأسه) ودى ايه دى !

الاراجوز : عيب يا بربرى .. لما تضرب سيدك

البربرى : ملعون

الاراجوز : ابوك ... (يختفى)

البربرى : (للمساعد) انت يا شيخه

المساعد : نعم

البربرى : لا أكل كلنا . . ولا شرب شربنا . . بلا غفر بلا غلبه . .
يا شيخه نامى (ينام)

المساعد : (للاراجوز) اراجوز

الاراجوز : (يظهر) نعم

المساعد : البربرى نام

الاراجوز : هللا . . هللا ع الغفر !

المساعد اسرقه وصحيه

الاراجوز : وإن ماعرفتش اسرقه ؟

المساعد : اتعلم

الاراجوز : هى السرقة مش حرام ؟

المساعد : مش هتسرق حد غريب . . ده المال مالك

الاراجوز : طيب (يغنى) ما تستر يا ستار . . ولا تكشف الاسرار .
(يحاول الاراجوز أن يسرق العصا من البربرى ـ ولكن البربرى يستيقظ)

البربرى : ايه ؟ (يختفى الاراجوز دون أن يراه البربرى)
(لنفسه) ياعينى . . راح تنام . . راح ييجى لك الهرامى يجتلك . . (يتثاءب)
خليها على الله . . ياشيخه نامى
(ينام ـ يتسلل الاراجوز ثانية)

الاراجوز : (للمساعد) يا ترى هاعرف اسرقها منه ؟

المساعد : جرب (يدق المساعد على طبلته مصدراً إيقاعاً لاغنية)

الاراجوز : (يصدر نغماً بصوته ويغنى) :
ياللى تاعبنا سنين فى هواه . . عامل نفسه مايعرفناش
بعد العمر ده كله معاه . . فاتنا وقال راجع ولاجاش
واهو دلوقتى لما باقابله . . عينه ف عينى مانزلهاش

حتى ازيك استكترها . . استكترها مابيقولهاش
ضيّع قلبى ورحت بلاش

البربرى : (يستيقظ فجأة) عندك
الاراجوز : (يرفع يده ويكبر) الله أكبر . . الله أكبر
البربرى : (للمساعد) ايه دى ؟
المساعد : (للبربرى) واحد بيصلى
البربرى : بيصلى ولا هرامى ؟
المساعد : بيصلى
البربرى : (للاراجوز) هو أنت بتصلى ؟
الاراجوز : آه وربنا باصلى
البربرى : طيب صلى . . (ينام)
الاراجوز : (يكمل الاغنية وهو يحاول أن يسرق العصا)

حتى إزيك . . استكبرها مابيقولهاش . . ضيعٌ قلبى . .
ضيعٌ قلبى ورحت بلاش

البربرى : (يستيقظ فجأة) استنى عندك
الاراجوز : (وكأنه يبتهل) الصلاة والسلام عليك . . يارسول الله
البربرى : (للمساعد) برضه بتصلى ؟
المساعد : اه بيصلى
البربرى : (للاراجوز) خلاص صلى (ينام)

(يقترب منه الاراجوز . . فيستيقظ البربرى فجأة)
(للاراجوز) به . .

الاراجوز : (يغنى على لحن الاذان المعروف) : أنا ناوى اطفش . . أنا ناوى اطفش
البربرى : (للاراجوز) تطفشى على فين ؟
الاراجوز : ع البيت
البربرى : اه عليك يا ابن المره
الاراجوز : راس ابوك . . زرعوها فى الطين
البربرى : اهو أنت . . (يضرب الاراجوز) شايفاكى

الاراجوز : (يقلده) وأنا عا ,

البربرى : ادينا مصناعيكا

الاراجوز : أبوك ضربيكا . . وله . . وله . . بص

(يخلف البربرى له ظهره ـ يضربه الاراجوز على قفاه ـ تتكرر هذه الحركة ـ حتى يكتشفها البربرى ـ فيضرب الاراجوز بالعصا)

الاراجوز : (يضع يده على رأسه) آه ياراسى يابا

(ينام البربرى فيستطيع الاراجوز أن يستولى على العصا)

(للمساعد) سرقته

(يضرب البربرى) . . بربرى . . قوم . . (يجرى البربرى)

(يغنى) . . ليلة . . ليلة . . اما ليلة يا سلام

الاطفال : (يغنون) ليلة . . ليلة . . ليلة . . اما ليلة يا سلام

الاراجوز : (يغنى) : ياقمر الليالى . . منور فى العالى ليلة . . ليلة . . ليلة . . ليلة ليلة يا سلام

الاطفال : (يغنون) ليلة . . ليلة . . ليلة . . ليلة ليلة يا سلام

الاراجوز : (يغنى) ياليلى . . ياليلى

المساعد : (يغنى) من كتر حبى بادعى لكم . . وبأصلى دايماً بادعى لكم طيروا علىَّ . . طيروا علىَّ . . طيروا علىَّ مرَّة .

الاراجوز : (يغنى) يارب يا هادى . . خللى لى أولادى

علشان اربيهم

ده كترهم جنبى . . نعمة من ربى . . يارب خليهم

ده ابويا فضله كبير

طيروا علىَّ . . طيروا علىَّ مره

والناس كتير ياللا . . وأنا باعشق الله

بارك لنا فيهم

(ختام)

٣ — ملخص لتمثيلية (الاراجوز والحانوتى) :

يجد الاراجوز (ميتا) فى الحى الذى يقطنه ، واثناء مداعبته للمساعد يظهر الحانوتى بزيه المميز قائلاً :

الحانوتى : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته
(يرد على نفسه) وعلينا السلام ورحمة الله وبركاته

الاراجوز : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته

الحانوتى : أنا شامم ريحة طبل وزمر وعقد جواز

الاراجوز : بالعكس . . ده عندنا واحد ميت

الحانوتى : ميه وواحد ؟

الاراجوز : يا جدع ده واحد

الحانوتى : ميتين وواحد ؟

(تستمر هذه المزايدة من قبل الحانوتى حتى يصل الرقم إلى ألفين)

الحانوتى : وهو أنت فاكرنى باشيل بالواحد ؟

الاراجوز : امال ايه ؟

الحانوتى : أنا باشيل بالبلد بالبلدين . . بالعيلة بالعيلتين ـ بالشوطة بالشوطتين
(يخاف الاراجوز على روحه من الحانوتى فيختفى ، يقوم الحانوتى بعدها بالسخرية من المساعد ـ صديق الاراجوز ـ يقوم بعدها الاراجوز بسرقة الجثة أثناء ذهاب الحانوتى للصلاة ، الاراجوز يدفن الجثة بنفسه ، وعند رجوع الاراجوز ، يجد المساعد الذى يقول له) :

المساعد : فين الميت اللى كان هنا ؟

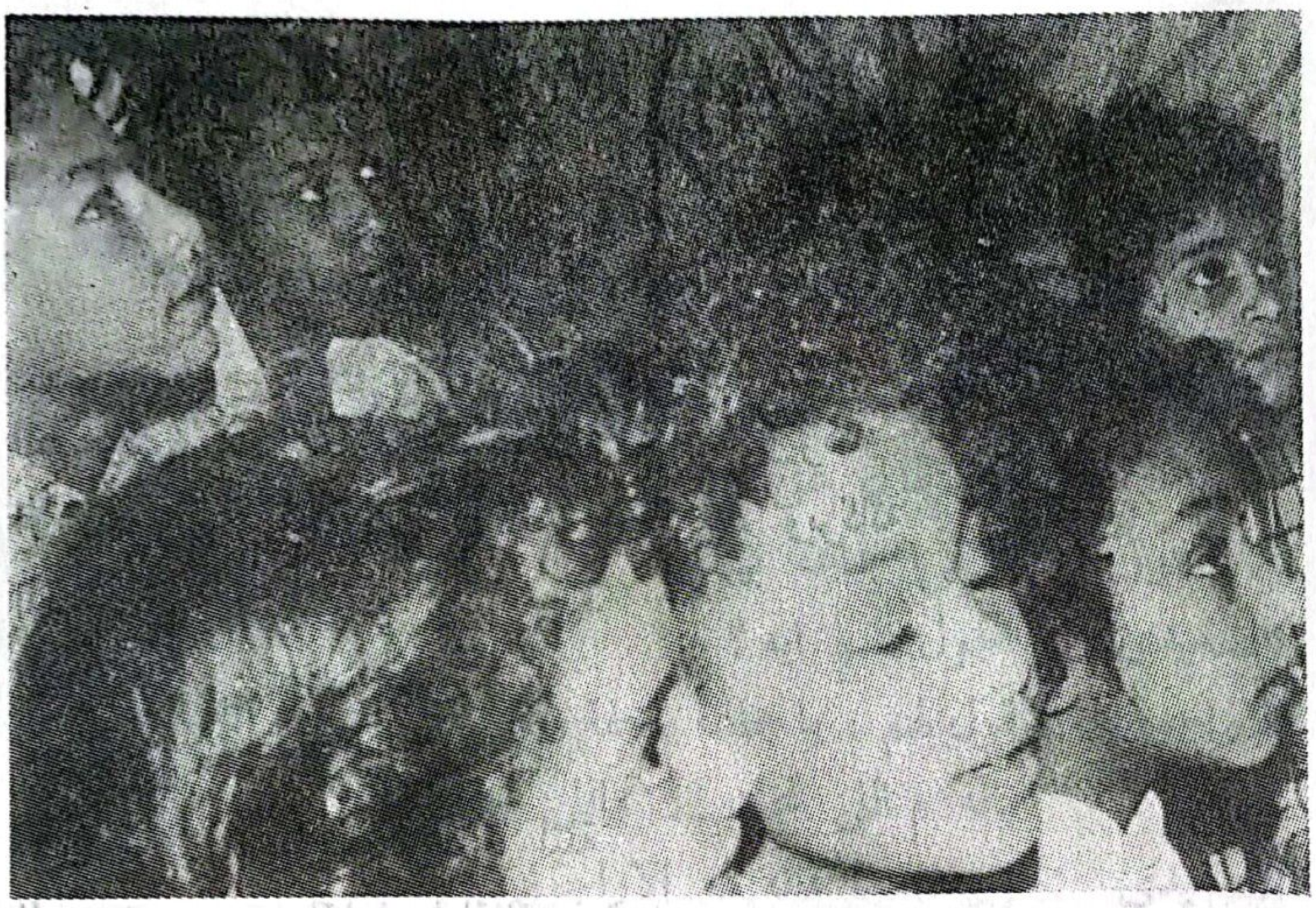
الاراجوز : ماشفتهوش
المساعد : ازاى ماشفتهوش . . مش أنت كنت واقف هنا ؟

الاراجوز : كنت واقف بس ماشفتهوش
المساعد : هو مش كان فيه ميت هنا ؟

الاراجوز : آه
المساعد : طيب . . هو فين ؟
الاراجوز : فتشنى
المساعد : هو أنت هتخليه فى جيبك !
الاراجوز : طيب شم بقى
المساعد : هو أنت هتاكله !! على العموم موت بداله
(وبعد عدة محاولات من الاراجوز للهرب من هذا الموقف يخضع أخيراً وينام على الأرض وكأنه ميت)
(ينتهى الحانوتى من الصلاة ويظهر لأخذ الجثة)

الحانوتى : (مشيراً للاراجوز) ايه ده ؟
المساعد : الميت
الحانوتى : هو ده الميت !
المساعد : آه

الحانوتى : (للاراجوز) أنت الميت ؟
الاراجوز : (وهو ملقى على الأرض) آه
الحانوتى : (للمساعد) ده بيتكلم !
المساعد : هو فيه ميت بيتكلم !! ده عيل معدى هو اللى إتكلم
(يتجادل كل من المساعد والحانوتى حول شكل الميت الحقيقى ، وأخيراً يحمل الحانوتى الاراجوز بعد أن يقتنع بحديث المساعد ، يقفز الاراجوز من على كتف الحانوتى ويضربه ويطرده) .



جانب من جمهور مسرح الاراجوز الشعبى

الاراجوز يغنى افتتاحية أحد عروضه المسرحية

٤ — ملخص لتمثيلية (الاراجوز والصعيدى) :

(بعد أن ينتهى الاراجوز والمساعد من مقدمتها الغنائية ، يظهر رجل صعيدى بزيه المميز ، سائلاً الاراجوز)

الصعيدى : السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الاراجوز : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته

الصعيدى : عندكم ايه ؟

الاراجوز : عندنا فرح

الصعيدى : عندكم بلح ؟

الاراجوز : ياجدع عندنا ليلة

الصعيدى : بتاكلوا بليلة ؟

الاراجوز : (يشير ناحية الأطفال) ايه ياجدع .. مش شايف المعازيم !

الصعيدى : كل دول معازيم ؟

الاراجوز : ياجدع مداعى

الصعيدى : بتقول مجاعى ؟

الاراجوز : ياجدع .. أنت مش شايف الزينة !

الصعيدى : هتروحوا البنزينة ؟

الاراجوز : طيب مش شايف الكهارب !

الصعيدى : بتقول عجارب ؟

(بعد مجادلة من مثل هذا النوع)

الاراجوز : انت شغال ايه ؟

الصعيدى : فنان

الاراجوز : طب م اتسمعنا

الصعيدى : (يغنى بصوت منفر) ياليلى .. ياعينى .. ياليل (يظل الصعيدى يغنى .. يضع الاراجوز يديه على

أذنيه .. ثم يحاول اسكاته بوضع يديه على فم الصعيدى .. وأخيراً يهتدى إلى استخدام العصا ويسكت الصعيدى بضربه على رأسه .. دون أن يراه)

الصعيدى : (للاراجوز) ده أنا كنت باغنى ومبسوط .. مش عارف ايه اللى نزل على دماغى من فوج !

الاراجوز : تلاقى جماعة بيهدوا

الصعيدى : اجول لهم ايه ؟

الاراجوز : قول لهم ، يا جماعة ياخفة وذوق ، واجب ع اللى فوق يخللى باله م اللى تحت .. واللى تحت يخللى باله م اللى فوق

الصعيدى : (يردد ما قاله له الاراجوز)

(يكرر الاراجوز ضرب الصعيدى بالعصا على قفاه دون أن يلحظه الأخير)

الصعيدى : دول مين بقى ؟

الاراجوز : دول تلاقيهم بتوع البلدية

الصعيدى : (ينظر لأعلاه) يا جماعة ياللى فوج .. يا جللات الادب واجب ع اللى فوج يخللى باله م اللى تحت .

(يضربه الاراجوز دون أن يلحظه الصعيدى)

ايه ده ؟

الاراجوز : الحاره باينها مسكونة !

الصعيدى : تجصد ايه ؟

الاراجوز : فيها عفريت

الصعيدى : اجرى له صوره ؟

الاراجوز : آه

الصعيدى : اعوذ بالله من المشمش

الاراجوز : ده باينه عفريت بيحب الغرام .. غن له

(يبدأ الصعيدى فى الغناء ويرد عليه الأطفال والمساعد ويقوم الاراجوز اثناء ذلك بمحاولة اخافة الصعيدى بطرق

مختلفة . . وأخيراً يكتشف الصعيدى ذلك)

الصعيدى : هو أنت ! السلام عليكم ورحمة الله وبركاته أربع مرات مجدما . .

الاراجوز : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته . . للصحاب واللى طاب عشرين مرة متأخرة

الصعيدى : زعلان افكك ؟

الاراجوز : يعنى أنا مربوط ؟

الصعيدى : اجول لك دور ؟

الاراجوز : قول . . قول يسد نفس أبوك

(يغنى الصعيدى كلمات غريبة بصوت منفر . . فيبادله الاراجوز ــ عن طريق القافية باغانى تسخر من أغانى الأول . . يحاول الاراجوز أن يسكت الصعيدى بلا فائدة . يهتدى إلى عصاته . . فيضربه ويطرده) .

٥ ــ موجز لتمثيلية (الاراجوز والاخوان حدوقة وحمودة) :

يقدم الاراجوز ومساعده مقدمتهما الغنائية ، وبعد أن ينتهيا منها ، يظهر « حمودة » ــ وهو جار الاراجوز ساخراً من الأراجوز ، وتنتهى هذه المعركة الكلامية بمعركة بالايدى فيتدخل أحد المارة ــ وهو غريب عن منطقة الاراجوز ــ ويحول بينهما ، وحين يسأله الاراجوز عن اسمه ــ يحدثه الرجل أن اسمه هو « حدوقة » فيتنبه « حمودة » للاسم ويستفسر عن بعض المعلومات الخاصة بشأنه ومرحلة طفولته ، فيخبره « حدوقة » إنه تاه عن أهله وهو مازال صغيراً ، ولا يتذكر إلا أن أباه يعمل بحرفة ما . . هنا يكشف له « حمودة » عن شخصيته ويخبره بأنه أخوه وتنتهى التمثيلية نهاية سعيدة .

٦ — موجز تمثيلية (الاراجوز والحرامى) :

يبحث الخواجة عن رجل امين ، يعمل لديه « موصلاتى » لحقيبة نقود ما بين محلات الخواجة والبنك ، فيقع الاختيار على الاراجوز الذى تقدم لشغل هذه الوظيفة .

يأخذ الاراجوز الحقيبة المليئة بالنقود من المحلات ، ويذهب إلى البنك فيجد « طابوراً طويلاً » يقف فيه ، وما إن يصل إلى شباك موظف البنك حتى يخبره الأخير بأن المواعيد الرسمية للعمل قد إنتهت ، ويقول له بأن يجىء غدا فى العاشرة صباحاً لإيداع المبلغ .

وفى طريق الاراجوز إلى بيته ، يجد المساعد ويقومان معاً بتبادل « القافية » واثناء انشغالهما بهذا الهرج ، يمر لص ويسرق الحقيبة ، ويبحث الاراجوز عن الحقيبة بجانبه فلا يجدها . . فى هذه الاثناء يكون الخواجة قد أبلغ الشرطة عن سرقة الاراجوز للحقيبة ، يقبض الشاويش على الاراجوز ويسوقه إلى « التخشيبة » ، يستطيع الاراجوز أن يهرب من السجن ، ويبحث عن اللص حتى يجده ويسلمه للشرطة وبحوزته حقيبة النقود ، التى يتسلمها الخواجة ، ويطلق سراح الاراجوز .

* * *

الفصل الثانى

المسرح العربى الشعبى

كانت النظرة إلى عروضنا المسرحية الشعبية العربية ، نظرة متعالية من قبل دارسى الفن المسرحى ، حتى قامت الدعوة إلى إقامة مسرح عربى ذى هوية عربية فى أوائل الستينيات من هذا القرن ، وقد وجه أصحاب هذه الدعوة نداءهم إلى الباحثين والفنانين ، يحثونهم عل البحث فى تراثنا العربى الفنى لمعرفة المقومات التى تمثل خصوصية الفرجة عند العرب ، وبذلك اعترف معظم الدارسين بأهمية فنون الفرجة عند العرب من خيال الظل والاراجوز وصندوق الدنيا وشاعر الربابة ، فاعتبرها البعض بذوراً لفن المسرح ، واطلق عليها آخرون اسم الظواهر المسرحية .

ويعد هذا الاختلاف بين الدارسين ، أمراً يتطلب الدراسة والتقصى فى حقيقة عروض الفرجة الشعبية العربية : إذ أن كلمة بذور أو تعبير ظواهر يدلنا على شقة التطابق بين هذه الأشكال الفنية وبين الفن المسرحى ، فأما أن تكون هذه الأشكال الفنية مسرحاً ، أو تكون شيئاً آخر . وإذا كانت هذه العروض الفنية الشعبية قد وجدت رواجا بين الشعوب العربية المختلفة ، فما هى الملامح المشتركة بينها جميعاً ؟

عود إلى اوليات الفن المسرحى :

ليس من الصواب أن نقف عند حدود ظاهرة إنسانية ، أو أحد الأنشطة الاجتماعية الإنسانية ، موقفاً أشبه بعين الكاميرا الجامدة ، التى تنقل هذه الظاهرة أو ذلك النشاط نقلاً صوريا يخلو من إيضاح المغزى الذى وجدت من أجله ، أو الجوهر الذى به تكون الأنشطة الإنسانية حية

نابضة . خاصة وإن فن المسرح ، فن يحوى بين جنباته شكلاً جمالياً وجوهرا فكريا وفيضاً من المشاعر والأحاسيس ، وإذا أردنا أن نحكم على مجتمع ما ، بأنه ينتج حفلات مسرحية أو لا ، فإننا نبحث بذلك عن المقومات الأساسية التى نعرف بها الفن المسرحى ، مثلنا فى ذلك مثل الباحث عن معرفة الإنسان ــ المادة ، من خلال هيكله العظمى المجرد ، بعيداً عن لون البشرة أو العينين أو الشعر ، إننا بذلك نود أن نبحث عن حقيقة الشىء / المسرح بشكل عام دون الخوض فى التفاصيل ، التى بها يفترق مسرح الشرقيين عن مسرح الغربيين .

فإذا درسنا الفن المسرحى ــ كنشاط إنسانى مجرد ــ دون الاهتمام بالتفاصيل التى ترتبط أشد الارتباط بهوية المسرح القومية ، سنجد أن الفن المسرحى يقوم على أربع دعامات أساسية هى : المشخص ــ المتفرجون ــ الفكر أو الموضوع ــ اللقاء الحى فى مكان ما .

أولاً : المشخص ــ الممثل :

يعرف اصطلاح (ممثل) معجمياً على أنه « من يؤدى شخصية فى عرض درامى أو هو من يحترف التمثيل » ، وإذا ما أهملنا شرطية الاحتراف ، فإننا ــ تبعاً لهذا التعريف ، أمام عاملين أساسيين لحدوث عملية التمثيل أو التشخيص هما :

الأول : شخص : له ذاتيته ، وهويته المستقلة ، يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر ، ويتمتع بالحرية فى إبتكار الأداء المناسب .

الثانى : شخصية : لها ذاتيتها وهويتها المستقلة أيضاً ، ويتم التعبير عنها عن طريق الدور المكتوب ، كما يتم اداؤها عبر الممثل[١٠].

ولهذا فإن الترجمة الدقيقة لكلمة Actor هنا هى (المشخص) وترجمة عملية الــ Acting ليس مجرد الفعل وإنما (التشخيص) ، أى أن يقدم شخص ما شخصية ما عبر التشخيص ، ولكى يقدم المشخص شخصية

ما ، فإنه إما أن يقدمها عبر الكلمة : الأداء الصوتى المعبر عن فكر الشخصية وحالتها النفسية ، أو عن طريق الصورة : الإيماءة والحركة ، أو بهما معاً ، وهذا ما سوف نقوم بدراسته فى عروض الفرجة الشعبية العربية .

ثانياً : المتفرجون :

إن المتفرج ، وذوقه الجمالى ومعتقداته الفكرية ، هو الذى يصبغ العملية المسرحية بالصبغة المحلية ، وهو الذى يضفى عليها عامل الخصوصية والمحلية . والمتفرج يفرض طبيعة عملية التلقى ، وآليات الفرجة ، فقد يعبر عن استحسانه بالتصفيق أو الصفير أو نثر الزهور أو كلمات الاستحسان أو الإنصات التام ، كما قد يعبر عن رفضه وعدم تقديره لما يراه بالصياح أو بالسب أو يرمى الممثلين بالاجسام الصلبة أو قد يهجر دار العرض .

المهم هو أنه يعبر عن استحسانه أو استهجانه للعرض المسرحى فى كل بقاع الأرض ، وهذا نفسه ما قد يشجع المشخصين ، أو ينبههم بأنهم خرجوا عن دائرة الاهتمام .

إن الظروف الحضارية هى التى تبنى المتفرج بناء (فكريا وجماليا) خاصاً ، وهى نفس الظروف التى تجبر الفنان المبدع على ضرورة تسيير قنوات إبداعه فى حدود النسق الفكرى والجمالى للمتفرج .

وهذا ما يبرر لنا عدم تقبل الجمهور الفرنسى لأعمال المؤلف الإنجليزى ويليم شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) حينما عرضت مسرحياته فى باريس فى القرن الثامن عشر ، واعتبروا أن استخدام كلمات مثل فأر أو منديل ، هو خروج عن نسق الذوق العام الذى يتسم به الجمهور الفرنسى ! ولهذا فإننا لا نحكم على أى من الطرفين (دراما شكسبير والجمهور الفرنسى) ، بأن أحدهما يتسم بالسمو والآخر بالبدائية وإنما نحسب ـ للإنصاف ـ كل منتج فنى فى حدود ظروف متفرجيه الفكرية والجمالية .

ثالثاً : الفكر ـ الموضوع :

العمدالثالث من عماد العملية المسرحية هو عمد : الفكر ـ الموضوع ، إذ لا يمكن أن نتخيل مشخصاً يؤدى أفعالاً درامية ، إلا إذا توافر شرط الفكر مهما كان مسطحاً ، والموضوع الذى يحتوى على شخصيات مهما كان مرتجلاً .

إن فن الفرجة المسرحية ، مهما خلا من التهيؤ والاستعداد ، ومهما اتصف بالتلقائية والارتجال هو فن يحتوى على جماليات موضوع يطرح فى طياته تياراً فكرياً وشعورياً من المشخص إلى المتفرج .

وإذا نظرنا نظرة متأنية إلى كافة الأشكال الدرامية ، سنجد أنها تحتوى على عدة عناصر أساسية ، تدخل كلها ـ فى لغة الاعلاميين ـ تحت مسمى (الرسالة الفنية) ، أو على أقل تقدير تحت مسمى (الفكر ـ الموضوع) ، وهذه العناصر هى :

١ ـ شخصية لديها رغبة فى تحقيق هدف ما متوسطة فى ذلك بأشخاص مساعدين ، للوصول إلى هذا الهدف .

٢ ـ شخصيات ، أو ظروف ـ ذاتية أو موضوعية ـ تشكل عقبات للحيلولة دون ووصول الشخصية الرئيسية إلى تحقيق هدفها .

٣ ـ للشخصية تعبير ذاتى ، يرد على لسانها ، يعبر عن حالها ، ويعطى بعض المعلومات عن نواياها .

٤ ـ هناك استعارة للمكان الذى تحيا فيه الشخصيات ، إما أن يجسد ـ كما فى حال المسرح الغربى ـ أو يتم استعارته عن طريق السرد ـ كما فى حالة مسرح الشرق بعامة .

٥ ـ هناك استعارة للزمن الذى تدور فيه الأحداث ، ويتم التعبير عن ذلك : إما بالانتقال فى الزمن مباشرة ـ كما فى حال المسرح الغربى ـ حيث نفهم من سياق الحديث التالى أننا بصدد نقلة زمنية ، أو بالاشارة إليه ـ كما فى مسرح الشرق بعامة .

٦ — هناك أحداث تعبر عن الشخصية فى حال فعل .

تتوفر هذه العناصر كلها فى أى موضوع للفرجة المسرحية ، سواء كانت من المسرح الغربى ، أو مسرح الشرق الأقصى ، أو المسرح العربى القديم كما سنرى .

رابعاً : المكان ـ اللقاء الحى :

لا يمكن أن تتم الفرجة المسرحية الحية دون مكان يجمع بين الأعمدة الثلاثة التى عرضنا لها آنفا ، فى لحظة واحدة ، هى لحظة الفرجة ذاتها ، بعيداً عن تحديد طبيعة هذا المكان ، شكله ، وعلاقته بالمتفرج ، وعلاقة المتفرج بالفرجة ، وسواء كان مسرحاً إيطالياً (مسرح العلبة) أو مسرح الحلقة أو غير ذلك فإن توافر عمد المكان لإنشاء لقاء حى بين الفنان والمتفرج ، هو من ضروريات عملية الفرجة المسرحية .

وتعتبر هذه الأعمدة الاربعة : (المشخص والمتفرج والفكرة / الموضوع والمكان / اللقاء الحى) من أهم الأساسيات التى ينهض عليها العمل المسرحى . وإذا خلت العملية المسرحية من أحداها ، انتفت العملية المسرحية ككل ، وبالتالى ضاعت مفاهيم الفرجة المسرحية والوظائف التى تقوم عليها .

أساسيات المسرح والعروض الشعبية العربية .

أولاً : المشخص :

يتوافر عنصر المشخص فى كل من فنون : خيال الظل والاراجوز وشاعر الربابة ، فإذا نظرنا إلى فن (خيال الظل) سنجد أن « التمثيل فيه كان يتم بالوساطة : عن طريق الصور يحركها اللاعبون ، ويتكلمون ويغنون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعاً »(١١) ،

ولهذا فإن الأداء التشخيصى المباشر هنا سيكون ـ بلا ريب ـ عن طريق الأداء الصوتى ، فالمشخص يقوم بتمثيل الشخصيات صوتا ، وذلك بتشخيص إنفعالاتها : الحزن ، الغضب ، الفرح . . إلخ ، لذلك فإن مشخص فن خيال الظل لابد وأن يتمتع بالقدرة على الأداء التشخيصى الصوتى ، حتى يكسب الصورة الجمالية المرئية ـ التى تعكس ظلها على الشاشة البيضاء ـ طابعاً حيا ، أن المشخص هنا لا يعبر عن حالة الآتى وإنما يؤدى ـ عبر عملية التشخيص ـ شخصية أخرى ، لذلك يغير من طبقات صوته بما يتلاءم والشخصية التى يعرضها . لهذا يمكننا القول أن عنصر المشخص متوفر فى فن (خيال الظل) .

وكذلك الحال بالنسبة لفن الاراجوز ، الذى يتواجد فيه المشخص مباشرة بصوته ، وغير مباشر عبر الدمية ، ومن الضرورى فى مشخص فن الاراجوز ـ شأنه شأن مثيله فى فن خيال الظل ـ أن يتمتع بمواهب متعددة الجوانب « فتشخيص النص كان يتطلب أصواتاً مختلفة ، بل ولهجات مختلفة أيضاً[١٢]، لأن شخصيات العرض من قوميات متعددة ، وغالباً ما كان الأمر يتطلب الغناء كذلك وتسمع أثناء العرض أصوات الصفعات وضجة العراك ، ولهذا كان على المشخص أن يترك إحدى يديه حرة كيما يضرب بها على جبهته لأحداث تلك الأصوات . . . »[١٣]، ويعتبر الأداء الصوتى التشخيصى المباشر عنصراً يتطلب الإجادة فى التلوين الصوتى ، للتعبير عن مختلف مواقف جميع الشخصيات ، كما أن على مشخص فن الاراجوز أن يكون ماهراً أيضاً فى التعبير بيديه أثناء تحريك الدمية ـ القفاز ، بشكل يتزامن مع خروج الأداء التشخيصى الصوتى ، لتبدو الدمية حية ، تتحرك وتعبر عن الشخصية قدر المستطاع ، ولهذا فإن تواجد عنصر (المشخص) لا شك فيه ، ولأمراء فى قدرته على إمتاع متفرجيه ، بتصويره للشخصيات فى مواقفها المختلفة .

وفى حالة (شاعر الربابة) أو (الحكواتى) فإنه مشخص مباشر ، « يقوم بتقمص الشخصيات المختلفة ويؤدى بلهجات وطبقات صوت

وإنفعالات وحركات مختلفة ، تنبع من المواقف وتصورها ، وهو يعبر إمكانياته وكيانه إلى كل شخصية يصورها في كل موقف من المواقف ، تماماً كما يعبر الممثل إمكاناته وكيانه إلى الشخصية التى يمثلها فى كل موقف تمر به »[٣] .

ولهذا لابد وأن تتوافر بعض الخصائص لشاعر الربابة « تمكنه من الأداء الجيد شعراً ونثراً ، ومن جودة اللفظ وسلامته ، وتوافر مقومات الصوت الواضح والأداء المقنع المؤثر ، كذلك قدرته على العزف وعلى التشكيل العضلى المقنع سواء فى عضلات الوجه أو فى التشكيل العام لعضلات الجسم[١٥].

فشاعر الربابة يؤدى كل ما يقابله من شخصيات أداء دراميا ولهذا فهو يفصل فى أدائه بين التفاتة وصوت الشخصيات المميزين ، عن الشخصية الأخرى ، إنه مشخص فريد لا يمتلك سوى مهارته التشخيصية المتميزة لكى يعجب به جمهوره ، فيجزلونه العطاء ، وهذا يدلنا ـ فى نهاية المطاف ـ على توافر عنصر المشخص فى فن (شاعر الربابة) ، كما يتوافر فى فنى (الاراجوز) و (خيال الظل) .

ثانياً : المتفرجون ـ الجمهور :

يحمل المتفرج العربى مجموعة من الموروثات الفكرية والتقاليد الجمالية ، قد حددت طبيعة تلقى الرسالة الفنية ، وقد دعت هذه الموروثات وتلك التقاليد إلى أن يكون المتفرج متحكماً فى طبيعة العمل المقدم له ، تحكماً نهائياً ، وذلك لعدة أسباب :

(أ) لا توجد قوانين لضبط المتفرج ، وإنما القانون الوحيد الذى سرى فى العروض الشعبية هو أن يعرض الفنان ما يريده المتفرج .

(ب) إن العرض التمثيلى الشعبى ـ فى أغلب الأحوال ـ هو الذى يذهب إلى اماكن تواجد المتفرج ، لذلك فإن عنصر السيادة هنا للمتفرج لا للفنان .

(جـ) لا يدفع المتفرج الأجر ــ فى أغلب العروض ــ إلا إذا أعجبه العرض واستحسنه ، والذى يحدد القيمة المدفوعة هو المتفرج نفسه .

ومن الثابت فى الدراسات التى تناولت العروض التمثيلية الشعبية عند العرب ، إن هذه الفنون قد لقيت رواجاً بين المتفرج العربى القديم[١٦].

ثالثاً : الفكر ــ الموضوع :

ذكرنا عند حديثنا عن عنصر (الفكر ــ الموضوع) ، إن هناك ستة عناصر تتوافر فى الموضوع المرئى والمسموع فى العملية المسرحية ، لكى يمكن لنا أن نطلق عليها عملاً مسرحياً ، ويمكننا أن ندرس هذه العناصر فى ضوء العروض التمثيلية الشعبية التى نقصد إليها بالدراسة على النحو التالى :

(أ) الشخصية وهدفها الدرامى الذى تسعى إلى تحقيقه :

تدخل الشخصية إلى العمل الدرامى بغرض تحقيق هدف ما ، فإذا ما نالت هدفها ــ هدف الشخصية الرئيسية ــ فإننا نكون بصدد عمل مسرحى من نوع الملهاة ، وإذا لم تستطع ذلك ، أو ماتت فى سبيل تحقيقها هدفاً خيراً ، أصبح العمل المسرحى هذا من نوع المأساة ، فإذا نظرنا إلى بابه من خيال الظل مثل بابة (طيف الخيال) التى ينسبها الدارسون إلى (ابن دانيال) ، سنجد أن شخصية البطل (الأمير وصال) تعلن عن رغبتها وهدفها الدرامى فى افتتاحية البابة ، وهى تلك الرغبة التى ستسعى إلى تحقيقها طوال المواقف الدرامية المختلفة لهذا العمل ، وهى تعلن هذه الرغبة قائلة لأم رشيد : « ما طلبتك إلا لتزوجينى ، وإلى غيرك فلا تحوجينى ، وأريد هذا العروس تكون درية اللون ، حسنة الكون ، ملفوفة البدن ، لا رقيقة ولا مفرطة السمن ، أسيلة الخد ، قائمة النهد .. إلخ[١] » .

إن رغبة الأمير وصال هنا واضحة ، لذلك فإن المتفرج يستطيع أن يتتبع مسارها داخل شبكة الرغبات الدرامية للعمل الدرامى ككل ، وسبب هذا التتبع والاهتمام من قبل المتفرج ، هو استثارته بعنصر تشويق درامى ، متمثل فى طرح سؤال فحواه : هل ستتحقق رغبة الأمير وصال ؟ وكيف ؟

وإذا بحثنا عن هذا العنصر فى (فن الأراجوز) سنجد أن رغبته الدرامية ، تتمثل فى أغلب عروضه ، فى أن الاراجوز يكون فى بداية العرض فى حالة من السعادة والبهجة ، ولكن يتدخل شخص ما (ممثلاً فى البربرى أو الشحات أو غير ذلك من الشخصيات) ويعكر صفو حياة الأراجوز ، ويكون هدف الأراجوز ورغبته الدرامية متمثلاً فى إزاحة هذا الشخص الغريب ، ليعود الأراجوز إلى حالة غنائه ونشوته .

أما (شاعر الربابة) أو (الحكواتى) فإنه يعرض شخصيات بطولية ، تحمل بين طياتها رغبة درامية سامية : فإما أن تثأر ثأر الشريف المظلوم ، لكى تسترد حقوقها وكرامتها ، كما فى سيرة (أبو زيد الهلالى) أو (ذات الهمة) ، أو يطلب منها مطلباً صعباً لتحقيق رغبة الوصال من المحبوبة ، كما فى سيرة (عنترة بن شداد) ، فالأخير يعلن رغبته الدرامية فى الزواج من محبوبته وأبنة عمه (عبلة) وهنا يثار نفس التساؤل الذى طرحناه آنفاً ، وهو : هل سيحقق بطلنا رغبته الدرامية ؟ وكيف ؟

(ب) عقبات للحيلولة دون تحقيق هدف البطل :

إن تعارض الرغبات الدرامية للشخصيات ، من شأنه أن يولد صراعاً درامياً داخل العملية المسرحية ، ويولد هذا الصراع لدى المتفرج متعة المشاهدة من خلال إثارته بعامل التشويق أو الترقب ، فإذا تأملنا النموذج الذى عرضنا له لفن (خيال الظل) من بابة (طيف الخيال) ، لوجدنا أن العقبات التى تقف للحيلولة دون تحقيق رغبة (الأمير وصال) ، متجسدة فى سلوكيات (أم رشيد) تجاهه(١٨)، ولهذا فإن المتفرج ، حيث يعلم من

(ام رشيد) إنها سوف « تنصب عليه » يبدأ فى متابعة رحلة (الأمير وصال) فى سعيه للزواج ، وهذا نفسه ما يثير الحس الملهوى لدى المتفرج .

أما فى (فن الاراجوز) ، فإن العقبات ، غالباً ما تتمثل فى شخصية أو شخصيات أخرى مثل (الشحات ـ البربرى) فى تمثيليتى (الاراجوز والشحات) ، و (الاراجوز والبربرى) ، فهما يعكران صفو الاراجوز ، ونتيجة لكرم الاراجوز وتمتعه بكل ما هو طيب ، فإنه ينساق وراء مشاكل هذه الشخصيات ، وما إن يعلم بأى خديعة منها ، حتى ينقلب عليهم بعصاته مزحزحاً إياهم عن عالمه .

تتضح العقبات بشكل أنضج فى فن (شاعر الربابة) ، حيث نجد العقبات الذاتية (التى تتعلق بامكانات الشخصية) ، والعقبات الموضوعية (التى تتمثل فى الرغبات المضادة للاشخاص أو عقبات ممثلة فى أشياء) فى صورة محددة ومقنعة فى الآن نفسه ، فاما العقبات التى تتمثل فى الشخصيات الضدية ، فإنها تتمثل فى رغبات متعارضة مع رغبة البطل ، وهذه الشخصيات ـ فى أغلب الأعمال ـ شخصيات تجنح إلى الاستغلال والظلم والطغيان ، ففى سيرة (عنترة بن شداد) نجد عقبات ذاتية وأخرى موضوعية ، فإما الذاتية فهى ممثلة فى أن لون عنترة هو الأسود ، أما العقبات الموضوعية فهى ممثلة فى التقاليد الاجتماعية إلى تعترف بالرق من ناحية ، وقيمة المهر الذى يطلبه منه عمه (ويتحدد فى الف من النوق الحمر) من ناحية ثانية ، وهناك عقبات تقابله فى طريقه لكسب هذه النوق ، ممثلة فى رمال متحركة ، قرصنة ، ... إلخ .

(جـ) الحوار ـ اللغة :

يعتبر الحوار أحد الوسائط الهامة فى التعبير الدرامى ، فهو ينقل لنا حال الشخصيات ومحط همومها ، كما يفضح الغاية التى تسعى إليها ، وإذا تأملنا هذا العنصر فى فنوننا المسرحية الشعبية ـ التى عرضنا لها ـ لوجدنا أنه متواجد فيها جميعها ، واللغة متفاوته فيما بينها : فهى فى (خيال الظل) لغة

فصيحة مغناه ، وفى مسرح (الاراجوز) لغة دارجة تتخللها أغانى أيضاً ، أما فن (شاعر الربابة) ، فإن اللغة فيه فصيحة ومغناه فى أغلبها . وهذا يدعونا إلى القول أن قاسماً مشتركاً بين فنون الفرجة الشعبية بادياً ، وهو أنها تحتوى على مقاطع غنائية ، تتفاوت مساحتها بين فن وآخر .

(د) استعارة المكان والزمان :

فى عروض (خيال الظل) ، نجد مستويين للزمان والمكان : **الأول** : وهو زمان ومكان الحدث المرئى ، **والآخر** : يعنى باستعارة واقعة ما عبر السرد ، الذى تؤديه إحدى الشخصيات مما يتبعه استعارة زمان ومكان الواقعة ، عن طريق الوصف لا التجسيد .

وفى عروض (الاراجوز) ، نجد الحادثة حاضرة أمام أعين المتفرجين ، حاملة معها زمانها ومكانها ، وقلما يتم استعارتها وصفيا . فنحن فى حادثة من حوادث عروض هذا الفن ـ كما فى التمثيليتين المنشورتين فى هذا الكتاب ـ أمام بيت الاراجوز مكاناً ، والآن زماناً ، أما فى فن (شاعر الربابة) فكثيراً ما يتم استعارة الزمان والمكان الماضيين والحاضرين عبر السرد الوصفى .

(هـ) الحدث ـ الفعل :

وهو أهم ملامح العرض المسرحى ، ويتسم الفعل Action بوجود موقف مرئى ما يجمع بين شخصيتين أو أكثر بزمانه الآن ومكانه الهنا ـ المشهد ، وإذا ما تأملنا فنون فرجتنا العربية (خيال الظل ـ الاراجوز ـ شاعر الربابة) سنجد توافر الأفعال فيها ، فالأمير وصال فى طيف الخيال يفرح ويعانى أمامنا ، والاراجوز فى تمثيلية الاراجوز والبربرى مثلاً يقوم بتأديب البربرى أمام اعيننا ، وهذا هو شاعر الربابة يجسد لنا عنتره فى حروبه وهو يمسك بسيفه ، ويعبر الراوى عن ذلك بواسطة قوس الربابة .

CamScanner

إنها أفعال درامية مرئية وهى تشكل فى مجملها الحدث الذى يشاهده المتفرج .

رابعاً : المكان ـ اللقاء الحى :

المكان فى عروض فرجتنا الشعبية ، هو نفسه المكان الذى يتواجد فيه الجمهور عند مسكنه ، مثل : المقاهى الكبرى ، والأحياء الشعبية ، وأماكن التجمعات فى مناسبات الموالد والأعياد ، وهى أماكن آهلة بالجماهير ، يذهب إليها فنان الفرجة ، حاملاً معه فنه وأدواته ، سواء عربتى المخايلة والاراجوز ، أو حاملاً ربابته كما فى حال شاعر الربابة . ويفرض المكان تقاليده الخاصة للتعامل مع كل من طرفى الفرجة : المتفرج والفنان ، فالأول ـ كما عرضنا من قبل ـ هو سيد المكان ، لذلك فهو لا يشاهد إلا ما يستحوذ عليه ، لا ما يريده الفنان وحده ، ولأن الأجر يؤجل فى بعض هذه العروض ، فإن الفنان يعمل ما فى وسعه لكسب عقل المتفرج ووجدانه ، حتى يضمن فى نهاية العرض مكسباً مادياً مجزياً ، لذلك فإن طبيعة هذه العلاقة ، قد فرضت على الفن ذاته خصوصية محددة ، وهى خصوصية (الارتجالية) ، فالمتفرج يتدخل أحياناً فى سياق اللعبة ، وعلى الفنان أن يأخذ خط المتفرج ويبنى عليه ويدعمه ـ فتبعا للمتفرج تتفجر مواقف تعنيه ، ولغة يود أن يحدثه بها الفنان ، وهذا ما يفسر لنا ، كيف أنه فى « المناطق الفقيرة كان العرض يتميز بالخشونة والفحش ، بينما كان فى وسط الأعيان أكثر لطفا وتهذيباً »[١٩]، ولأن فنان عروض الفرجة ، كان يتنقل دائماً من بلد لبلد ، ومن حى لحى ، سعيا وراء جمهوره ، فإنه قد يعلم بحادثة ما خاصة بهذا المكان أو ذاك ، ويقوم بتفجير موقف مشابه مرتجل ، فقد يسخر من أفعال شخصية معروفة فى هذا البلد بعد تغيير اسمها على نفس الوزن اللغوى كسعفان وشعبان ، وهذا يبرر أيضاً إتجاه مثل هذه العروض « للهجاء والشتيمة ، والعادات والتقاليد المهترئة وكذلك نقاط الضعف الانسانى »[٢٠]، وذلك تمشياً مع وجدان المتفرج وطبيعة همومه .

ففنان الفرجة الشعبى يقوم بتطهير المتفرج من غضبه تجاه الظروف المحيطة به ، عن طريق رصد هذا الهم والتعالى عليه ، والسخرية من الأسباب التى أدت إليه .

خاتمة :

نستخلص من دراستنا الموجزة ، أن فنون الفرجة الشعبية العربية ، تحمل مقومات الفن المسرحى ، وإنها ليست (ظاهرة) كما يود أن يطلق عليها بعض الدارسين ، فعروض الفرجة المسرحية الشعبية العربية ، قد قامت ونهضت وإمتدت فى الزمان والمكان ، شأنها فى ذلك شأن المسرح اليونانى القديم ، الذى لم يدم سوى خمسة قرون على الأكثر بين أبناء شعبه ، أو شأن مسرح (النوه) الذى قامت قائمته منذ القرن الخامس عشر الميلادى حتى الآن ، وهو ـ مسرحنا العربى ـ بطبيعة الحال مسرح متفق مع كافة الأنماط المسرحية فى أسسها المشتركة بينها ، والتى أوجزناها هنا فى أربع نقاط : (المشخص ـ المتفرج ـ الموضوع ـ الالقاء الحى) ، وإن اختلف مسرحنا العربى القديم عن مسرح الشرق الأقصى ، ومسرح الغربيين فى بعض التفصيلات ، فإن هذا طبيعى ، فمسرح الأغريق القدامى مختلف عن مسرح الشرق الأقصى ، وهذان مختلفان عن المسرح الأوروبى اليوم ، إذ تعتبر هذه التفصيلات الدقيقة التى تختلف فيها كل هيئة مسرحية عن الأخرى ، هى من مهام قومية المسرح وأساس طابعه المحلى .

وإذا ما فصلنا النتائج التى تختص بالملامح العامة لفنون المسرح العربى المختلفة (خيال الظل ـ الاراجوز ـ شاعر الربابة) ، لانتهينا إلى خصوصية هذا المسرح ، وسماته التى تميزه عن غيره من فنون المسرح القومية الأخرى . ويمكننا عرض هذه الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم على النحو الآتى :

أولاً : إن عنصر المشخص فيها جميعها ، يحمل مهاماً جساماً فى أدائه التمثيلى : فلابد له من إمكانية التلوين الصوتى والقدرة على الفصل التام فى طبقات الصوت المختلفة ، لأنه مكلف بأداء العديد من الشخصيات ، كما يتطلب منه أن يكون حسن الصوت ، لأنه منوط بالغناء والطرب فى بعض المواقف الدرامية ، قادراً ـ فى حال شاعر الربابة ـ أن يكون ذا جسد مرن ، ووجه معبر ، للتعبير الجسدى أو الايمائى ، عن حال الشخصية فى مختلف مواقفها الدرامية ، ولأن المشخص ـ كما ذكرنا آنفا ـ فى مسرحنا العربى القديم ، يؤدى أكثر من شخصية فى العرض المسرحى الواحد ، لذا فإنه يحتاج إلى مهارة فى الصوت والإيماء تفوق مهارة الممثل فى المسرح الغربى المعد .

ثانياً : إن طبيعة المكان الذى يعرض فيه فنان مسرحنا العربى القديم عروضه ، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفى الفرجة : المتفرج ـ الفنان ، وتتمثل محاور هذه العلاقة فيما يلى :

١ — تبدأ معظم عروض المسرح العربى القديم ـ التى تعرضنا لها ـ بالتوجه المباشر للمتفرج ، وتنتهى أيضاً بنفس الكيفية .

٢ — للمتفرج الحق فى أن يحدد مسار العرض ، وأن يغيره أو يختار ـ كما فى فن شاعر الربابة ـ ما يريد أن يسمعه ويراه .

٣ — إن الفنان يعرض فقط قدرته فى محاكاته للنماذج التى يقوم بتشخيصها ، والمتفرج لا يصدق ان ما يراه حقيقة وإنما يعنى بها على اعتبار أنها لعبة .

٤ — يعرض الفنان العربى ما يمس واقع المتفرج ، من هموم وقضايا ، فى صورة كاريكاتيورية بغرض التعالى عليها والسخرية منها .

٥ — إن طريقة أداء المشخص ، طريقة إيحائية لا إيهامية .

٦ — إن الوظيفة الأساسية التى يؤديها مسرحنا العربى الأصيل ، هى وظيفة الامتاع فى الدرجة الأولى ، فالعروض جميعها تقوم بالتسرية عن نفس المتفرج ، كما تقوم بتعليمه فى المقام الثانى فى حال مسرح شاعر الربابة .

٧ — إن معظم عروضنا العربية المسرحية القديمة تنتمى إلى عالم الملهاة ، ونادرا ما نجد موضوعاً مأساوياً فيها .

هذه هى الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم ، التى تميزه عن سواه من فنون المسرح الأجنبية ، وتعتبر هذه الملامح ، هى صيغة مسرحنا العربى ، تحمل فى طياتها تقاليد فرجتنا المسرحية ، وإطار الجمهور الفكرى . والآن ، أيمكن لنا أن نستغنى عن مفهوم (الظواهر المسرحية العربية) ، ونتمسك بتعبير (المسرح العربى القديم) الذى يشترك مع كافة أشكال المسرح العالمى فى الأسس التى ينهض عليها مفهوم (الفن المسرحى) ؟ ولعمر مسرحنا العربى قرون عشر ، دامت بين المتفرج العربى القديم قبل نزوح الاستعمار إلى الأراضى العربية بمئات السنين . مسرح عربى خالص له فنانوه ومتفرجوه وخصائصه التى تميزه عن غيره من أشكال التعبير المسرحى .

* * *

هوامش القسم الأول

(١) أنظر كتابنا ــ مسرح نجيب سرور : التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى . القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٨٩

(٢) أنظر ــ مختار السويفي : خيال الظل والعرائس في العالم . القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ ــ ص : ٨١ .

(٣) تم جمع هذا النص من إحدى حفلات الأراجوز المقامة فى صباح عيد الأضحى بمصرالقديمة .

(٤) هذه الأبيات هي مطلع اغنية الفنانة الراحلة « فايزة أحمد » .

(٥) هو إسم لاعب الأراجوز .

(٦) الشوتش : كلمة تطلق في الأوساط المصرية على العربة التى يتصيد راكبوها الكلاب الضالة ، ويبدو أن أصلها هو كلمة Shoot الإنجليزية .

(٧) يتحدث البربري ــ خلال هذه المسرحية ــ بلغة البربري القريبة من لغة البربري كما تصورها افلام السينما المصرية القديمة .

(٨) رمضان : هو الإسم الحقيقي للمساعد .

(٩) تم جمع هذه المسرحية في يوم جمعة بمصر القديمة .

(١٠) أنظر دراستنا ــ الشخصية الدرامية بين مرتكزات الدور وفنية أداء الممثل .
في مجلة « تياترو ٩٣ » ، عدد (٤) .
القاهرة : نقابة المهن التمثيلية ، يونيو ١٩٩٣ ــ ص : ٥٤ ــ ٦٣ .

(١١) د . علي الراعي : المسرح عند العرب قديماً (دراسة) .
في « كتاب العربى » ، عدد (١٨) .
الكويت : دار العربي ، يناير ١٩٨٨ ، ص : ٢٥ .

(١٢) راجع نصوص مسرح الاراجوز في هذا الكتاب .

(١٣) تمارا الكسندروفنا : الف عام وعام على المسرح العربي .
ترجمة : توفيق المؤذن .
بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١ ــ ص : ٨٨ .

(١٤) علي عقله عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب .
دمشق : إتحاد الكتاب العرب ، ط٣ ، ١٩٨٥ ــ ص : ٦٧٩ .

CamScanner

(١٥) المرجع السابق ، ص : ٦٨٠ .

(١٦) أنظر ـ تمارا الكسندروفنا : مرجع سابق ، ٨٩ ، ٩٤ .

(١٧) د . إبراهيم حماده : خيال الظل وتمثليات بن دانيال .

القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، د . ت . ـ ص : ١٦٢ .

(١٨) أنظر ـ المرجع السابق ـ ص : ١٧٦ .

(١٩) تمارا الكسندروفنا : مرجع سابق ، ص : ٨٩ .

(٢٠) المرجع السابق ـ ص : ٨٩ .

* * *

القسم الثانى

المسرحية العربية

الزيف الفنى

CamScanner

الفصل الأول

مسرحية الفرافير ..
والدعوة إلى..
مسرح عربى

نشر الطبيب يوسف ادريس (١٩٢٧ — ١٩٩١) ثلاث مقالات متتاليات بمجلة الكاتب تحت عنوان « نحو مسرح مصرى » ، ثم أعاد نشرها فيها بعد كمقدمة لمسرحيته « الفرافير ــ ١٩٦٤ » . وقد تعرض فيها لتصوره النظرى عن المسرحية المصرية / العربية ــ الأصيلة ، التى تستمد مادتها من واقع التراث العربى . ويمكن إيجاز تصوره هذا فى النقاط التالية :

أولاً : ليس المسرح الغربى سوى أحد الأشكال المسرحية ، وهو ليس الشكل المسرحى الوحيد ، بدليل أن مسرحى الصين واليابان ، مسرحان مختلفان عن المسرح الغربى كلية ، ومع ذلك فهما ينتميان إلى عالم المسرح . فالمسرح موجود فى حياة كل شعب ، ولكل شعب طريقته الخاصة فى التعبير ، وأسلوبه الذى ينبع منه ليعبر عن شخصيته .

ثانيا : ضرورة اشتراك الجمهور فى عملية (التمسرح) ، وبذلك يكون الجمهور عنصراً فعالاً فى عملية التمسرح إذ ليس دوره منحصراً فى وجوده كمتفرج سلبى . وخلال عملية التمسرح التى يقوم الجمهور فيها بجانب كبير فى الحركة الإبداعية ، يصل المتفرج التمسرح إلى حالة نشوة ، مثله فى ذلك مثل المشارك فى الأغانى الجماعية .

ثالثا : ضرورة التأكيد على أن (السامر) و (مسرح الحوارى) و (خيال الظل) و (الاراجوز) أشكال مسرحية صريحة ، وضرورة الاستفادة منها ، لأنها أشكال مسرحية عاشت لتعبر عن حقيقة الوجدان المصرى وعن مشاعره ، أفكاره ، أحلامه ، وآماله .

رابعاً : إن تمسكنا بتقاليدنا الفنية ليس تخلفا عن الركب الحضارى ، إذ يمكننا أن نساير كافة التطورات التكنولوجية ، فى الوقت الذى نتمسك فيه بتقاليدنا الفنية ، مثلنا فى ذلك مثل كافة الشعوب المتحضرة كالانجليز .

خامساً : إن هناك دوراً رئيسياً واحداً ، هو دور (الفرفور) . انه المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، بمواقفه وآرائه وحركاته ، يضحك الناس ، بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات « تفرش » لفرفور جمل حواره أو سخريته وليست أدوراً تمثيلية بالمعنى المفهوم ، إذ أن فرفور هو مثال صادق للبطل الروائى المصرى « الحدق » الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة (على الزيبق) ، وكل مواهب (حمزة البهلوان !!) . إنه إنسان ساخر بسليقته وبطبعه ، فهو لا يتصيد الإنفعال ولا يدعى ما ليس فيه . إنه مضحك ، مهرج ، حكيم وفيلسوف فى نفس الوقت . فالفرفور الحقيقى هو وحده القادر على الوقوف وسط الجمهور المحتشد ، يتحدث ويضحك . والفرفورية علامة واضحة مميزة من علامات (التمسرح) على هيئة سامر . إنه ذلك الفنان الناعم اللاذع فى خبث ، المؤلم بغير جروح . هو فقط بكلامه ، بلسانه ، بوسيلته الكبرى لإيصال الحقيقة ، يريد أن يحرك الضمير الجماعى – بدون تلك المباشرة الجافة التى تميز بها مسرح الاراجوز !!

سادساً : إن هناك مسرحاً مصرياً كائناً فى حياتنا وموجوداً ، ولكننا لا نراه ، لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الأوربى ، الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله ، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أواسط الستينات . لقد آن الأوان لأن نحترم ذاتنا ، وما تفرزه ذاتنا من فنون . اننا شعب متكامل ، له أغانيه وموسيقاه ورقصاته ومسرحه[1] .

وإذا كان (يوسف ادريس) قد وضع إطاراً نظرياً لفكرته نحو مسرح مصرى فإنه لم يبخل بوضع نموذج تطبيقى درامى من خلال مسرحيته (الفرافير) . فهل استطاع كاتبنا أن يوفق بين ما كتبه نظرياً وما أبدعه درامياً ؟ . . هذا ما تحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه ، من خلال محورين أساسيين هما :

الأول : يعرض لبناء مسرحية الفرافير ، من خلال قراءة تحليلية لها ، محاولين بذلك أن نبحث عن تنظير يوسف ادريس فى سياق البنية الدرامية المقترحة فى مسرحيته .

الثانى : مناقشة نتائج القراءة التحليلية للمسرحية مع ما توصلنا إليه فى القسم الأول من هذا الكتاب ، من الملامح العامة للمسرح العربى القديم . لكى نهتدى إلى علاقة إنتاجه النظرى والإبداعى المقترح بأصول الفرجة المسرحية عند العرب .

* * *

المحور الأول

دعوة يوسف ادريس « نحو مسرح مصرى »

قراءة تحليلية لمسرحية « الفرافير »

تنقسم مسرحية الفرافير من حيث بنائها الخارجى إلى قسمين . وقد أشار المؤلف إلى أن هذين القسمين لا يخضعان لترتيب خاص ، فقد يسبق أولهما آخرهما ، أو آخرهما أولهما . وهذا ما سنتطرق إليه فى نهاية قراءتنا التحليلية للمسرحية .

يبدأ القسم الأول ـ من المسرحية المطبوعة ـ بالتوجه المباشر لجمهور المتفرجين ، حيث تظهر شخصية (المؤلف) لتتكلم مباشرة إلى المتفرج ، محددة طبيعة تلقى الرسالة المسرحية ، قائلة :

« سيداتى سادتى .. مساء الخير وماتخافوش ، أنا مش خطيب ولا حاجة .. أنا مؤلف الرواية »[٢] .

ثم يتطرق إلى شروط اللعبة وتقاليدها الفنية قبل بدء المسرحية ، قائلاً :

« مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين ، أنتم تمثلوا شوية ، والممثلين يتفرجوا شوية . . .

احنا قررنا الليلة الافراج عن مواهبكم المكبوتة .. بدل ما سيادتك تمثل دور المتفرج الوقور »[٣] .

يدخل (فرفور) قاطعاً سيل كلمات (المؤلف) ، بعد أن يقوم بمحاولة مداعبة المتفرجين بمقرعته . يقوم (فرفور) بتسليط لسانه على المؤلف ، ساخراً منه ، ثم لا يلبث أن يطلب الأول من الثانى أن يوجد (السيد) . وبعد عملية بحث بين صفوف المتفرجين ، يعثر (المؤلف) على (السيد) ، نائماً فى مقاعد المسرح المخصصة لجمهور المتفرجين . يطلب (المؤلف) من (فرفور) ان يحسن أداء الرواية ، وأن يوقظ (السيد) النائم ، ثم يتركه وينصرف . يحاول (فرفور) أن يوقظ سيده ، وبعد مماطلة ، يستيقظ (السيد) ويطلب من (فرفور) أن يحضر له سجائر ، وأن يختار له إسماً ، طالما أن المؤلف نسى ذلك . وبعد تطاول لسان (فرفور) على (السيد) ، حيث يطلق عليه اسماء ، مثل : حمار ــ كلب ــ قط ــ حرامى ــ أبو قتب . . . إلخ ، يطلب (السيد) من (فرفور) أن يختار له مهنة ، طالما أن (المؤلف) نسى أن يلحقه بمهنة ما . يتعرض (فرفور) ــ خلال عدة فقرات حوارية ــ للمهن المختلفة ، ساخراً منها فى هيئة « قافيه » ، مثل :

ــ مثقف : مابيعملوش حاجة .

ــ فنان : من غير فن .

ــ مطرب : تقعد لك ييجى تلاتين اربعين سنة تقول آه .

ــ مؤلف أغانى : تروح عند العطار . . تملا جيب من جيوبك عين الحسود ، والتانى قول العزال ، والتالت سهر الليالى . . . إلخ .

ــ محامى : تتحامى فى عدالة المحكمة أنها تحكم لك . . وإذا ماحكمتش . . يبقى كسبنا مقدم الاتعاب .

ــ قاضى : تفضل تدرس فى القضايا كويس قوى وتجهز لها الحيثيات ، وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها .

ونلاحظ أن هذه (القافية) تتشابه مع مثيلاتها فى حياتنا اليومية ، وهى من أشهر الألعاب السامرية ، ومن أصعبها ؛ إذ تحتاج إلى قدرة فائقة على التركيز وحضور البديهة وإلى خبرة وممارسة ، يستخدمها (يوسف ادريس) هنا كمعادل لمثيرات الضحك اللفظية .

يعترض (السيد) على كافة الاشغال والوظائف المتعارف عليها ، معتقداً أن أحداً من المتفرجين لم يهنأ بأية وظيفة التحق بها . يتجه (فرفور) ناحية الجمهور ، سائلاً إياهم عن حقيقة هذا الأمر . فيقوم أحد المتفرجين ــ وهو دور مكتوب يؤديه ممثل ــ مؤكداً أنه سعيد بعمله . وحين يسأله (فرفور) عن طبيعة عمله ، يرد عليه المتفرج أنه يجد فى البحث عن عمل .

ومن الواضح أن (يوسف ادريس) يلمس هنا مفردات واقع المتفرج المصرى على لسان شخصية (فرفور) ، فهو يقوم بالسخرية من طبيعة الأعمال المتعارف عليها ، كما أنه يكشف عن قناع البطالة ، التى تفشت فى مجتمعنا المصرى منذ أواسط الستينات والتى أعلنت أجراس أخطارها هذه الأيام .

يعلن (السيد) أنه سوف يعمل تُربياً . . وهنا يعود يوسف ادريس ثانية بلمس هموم واقع المتفرج من خلال التركيز على بعض مفردات الحياة اليومية المصرية . وذلك من خلال عرض (السيد) لفرفوره بأنه سيجد زبونه ــ الميت بسهولة فى هذه الأيام ، بقوله :

« موجود . . زمانه دلوقتى بيعدى من شارع مش واخد باله . . راكب معدية . . سايق عربية لورى وحابس له بنفسين . . رايح مستشفى الدمرداش . . اصل القصر العينى مالوش دعوة . . ده العيان بيموت قبل مايخشه »(٤) .

وفى محاولة من (السيد) للاستفسار عن مفهوم كلمة (جدع) ، يقوم (فرفور) باستدراجه ، وفى النهاية يعلن له أنه لا يوجد جدع ثم يقول له :

« هيـه . . ادينى ضحكت عليك . . وخـدت الحنة من ايديك . . . »(٥) .

وهى جملة كثيراً ما ترد على لسان صغير مخادع ، فى نطاق الإطار المرجعى لمتفرجنا المصرى .

تتعرض المسرحية لفكرة (السيد والعبد) كما نعرفها عند قراءتنا شيئاً عن حضارات الإنسانية فى مختلف أحقابها ، من خلال مفهوم مماثل أسماه كاتبنا هنا (السيد والفرفور) ، وتتضح هذه الفكرة للمرة الأولى فى المسرحية ، حين يعلن السيد لفرفور أنه سوف يعمل تربياً ، وأنه سينال كل حقوقه المادية مقابل أدائه كافة واجبات هذا العمل . ولكنه سرعان ما يتخلى عن تطبيق هذه الفكرة عملياً ، آمراً فرفور بأن يقوم هو بالحفر بدلاً منه ، على أن يتمتع السيد بكافة الحقوق المادية المترتبة على هذا العمل . يعترض فرفور على هذا الاقتراح ، ولكن السيد يؤكد له أنه سيد لا يعمل ، وأن الفرفور – فقط – هو الذى يعمل ، على أن تعود العوائد المادية لهذا العمل للسيد فى نهاية المطاف ، مؤكداً أن دوره كفرفور لا يتعدى العمل ، وأنه هو نفسه الدور الذى اراده له (المؤلف) ، ثم يستدعى المؤلف لتأكيد هذه الاطروحة . يدخل المؤلف ويأمر فرفور بأن يمْتثل لكل أوامر سيده ، وينصرف بعدها عائداً لعمله . هنا يبدأ السيد فى فرض سيطرته على فرفور ، من خلال إصدار أوامر متعارضة ، على أن يقوم فرفور بأدائها معا ، مما يضطر الفرفور إلى أن يسأله :

« سيدى . . أنت يا سيدى . . إلا قوللى يا سيدى . . إلا أنت سيدى ليه ؟ »(٦) .

وبذلك يؤكد كاتبنا على فكرته الأساسية – فكرة السيد والعبد – من خلال الموقف الدرامى التالى لسؤال فرفور . لا يستطيع السيد أن يجيب عن سؤال فرفور ، فيضطر إلى مناداة المؤلف ليجيب عن سؤاله . يأتى المؤلف للمرة الثانية ويأمر فرفور بأن يمْتثل لكل أوامر السيد .

ونلاحظ هنا ، أن هذا الموقف ، هو نفسه الموقف الدرامى السابق ، إذ يناقش كاتبنا يوسف ادريس نفس الفكرة ، وبنفس الطريقة ، وإذا حذفنا أحد الموقفين الدراميين ، ما أخل ذلك ببناء المسرحية شيئاً .

يأمر السيد فرفور أن ينتقى له زوجة من بين صفوف المتفرجين ، فيخاطب فرفور الجمهور قائلاً :

« يا حضرات . . يا سادة . . يا سيدات وآنسات وعوانس . . عريس من عيلة ويشغل منصباً هاماً ويميل إلى الهدوء ويحب النوم ، يطلب زوجة . . . . »[٧] .

ثم يتطرق فرفور لمخاطبة أحدى السيدات المتفرجات ، وهى موجودة فى أحد الواج المسرح ـ وهو دور مكتوب أيضاً ، وهذا ما يدلنا على أن كاتبنا يوسف ادريس قد عمد إلى اختيار مسرح بروسينيوم ـ وهو نموذج البناء المسرحى الأوروبى التقليدى ـ طالما أنه ذكر كلمة (لوج) على اعتباره أحد أماكن الفرجة فى المسرحية ، وهذا يعنى أن يوسف ادريس قد اختار بناء مسرحياً أوروبيا ، ولم يختر نموذجاً مغايراً عنه .

توافق (السيدة) على الزواج من السيد بعد مفاوضة بينها وبين فرفور . تنزل السيدة من لوجها وتقف مع السيد وفرفور فى منطقة التمثيل . وأثناء إتفاق كل من السيد والسيلة على الزواج ، تدخل (صاحبة الدور) التى كلفها (المؤلف) بأداء دور زوجة السيد . إن كاتبنا هنا يورد ارشادة مسرحية يقول فيها :
« فرفور يذهب إلى الباب الوهمى ، ويمسك بأكره وهمية »[٨] .

ونلاحظ من خلال هذه الارشادة ، أن كاتبنا قد عمد إلى تقنية إيحائية ، تومىء للمتفرج بأنه بصدد لعبة مسرحية ، وليس أمام حقيقة أو واقع ملموس ، إذ أن مساحة التمثيل خالية من أى ديكور يوشى بطبيعة المكان أو الزمان[٩] ، كما أن استخدام باب وهمى ، هو من قبيل الايحاء بالموقف وليس تجسيده . وهذا نفسه ما يذكرنا بقوس شاعر الربابة ، الذى يحيله شاعر الربابة ـ عبر التلويح به وعبر كلماته ـ إلى سيف أو رمح أو غير ذلك ، على أساس وجود اتفاق ضمنى بين طرفى اللعبة ـ اللاعب والمتفرج ـ أن هناك إعادة موقف من خلال القص ، أو فى حالة مسرحيتنا هنا ، تمثيل أدوار مسرحية مكتوبة سلفاً ، وليس تجسيد حقيقة للمتفرج[١٠] . وهنا نرى أنه لا وجود لمفهوم الإيهام المسرحى ـ الذى

يقضى بتصديق المتفرج لما يراه على خشبة المسرح – فى مسرحية كاتبنا يوسف ادريس ، كما يؤدى بنا هذا أيضاً إلى القول بأن كاتبنا قد استوعب بعض أسرار تقنية الفن العربى القديم ، فى خلق جو خاص لطبيعة الفرجة المسرحية . وكما استنتجنا ذلك من خلال ارشادة كاتبنا ، يمكن أن نستنتج أيضاً – من خلال نفس الارشادة المسرحية السالفة الذكر – منهج أداء الممثل المطلوب حيال هذه المسرحية : فأداء الممثل هنا ، ليس أداء نابعاً من منهج تمثيلى تقمصى أو اندماجى ، وإنما أداء يحمل طابعاً تلقائياً أكثر مما يحمل طابعاً تحضيريا إندماجيا ، إذ أن هناك الممثل – وهو الفرفور – يدخل فى مساحة ارتجالية مصطنعة ومحسوبة فى البداية مع أدوار تمثيلية مكتوبة لممثلين يقومون بأدوار متفرجين . وهذا ما قد يشجع بعض المتفرجين الأصليين على إقامة ارتجالات مع ممثلى دورى فرفور والسيد ، مما يعرى العملية المسرحية من كونها حقيقة ، ليسحبها إلى مساحة اللعب والتقليد ، لا التمثيل بمعناه الغربى التقليدى – قبل البريشتى – الذى يعنى بأحد مناهج التمثيل الاندماجى أو التقمصى .

نعود لإستكمال القراءة التحليلية لأحداث المسرحية ، فنجد أن (صاحبة الدور) تقوم بمشادة مع (السيدة) حول أيهما أحق بالزواج من السيد ، فيتدخل السيد معلنا أنه سيتزوج بمن تستطيع أن تثبت له أنها الأفضل .

تدخل إلى ساحة التشخيص أيضاً امرأة ، كان قد كلفها (المؤلف) بأداء دور زوجة فرفور . وفى لحظة واحدة تكشف لفرفور وجهها فيصعق من قبحها ، ويجرى منها مختبئاً وراء السيد . هنا يستغل كاتبنا يوسف ادريس هذا الموقف ، ليجعل منه مصدراً من مصادر الاضحاك فى المسرحية ، وهو مصدر (الموقف) ، إذ نجد فرفور مضطراً إلى الزواج من امرأة فى هيئة رجل ، وذلك باستخدامها مبدأ العنف والقوة العضلية ، فى حين نجد فرفور يتهرب منها معلنا أنه ليس رجلاً ، وأنها أرجل منه .

تحاول المرأتان إغراء السيد ، فترقص (صاحبة الدور) رقصة شعبية ،

بينما تجره الأخرى لرقصة ثنائية غربية . واثناء محاولة السيد استكشاف مفاتن كل منهما ، يكون فرفور بين يدى عروسه مغشيا عليه من أثر رقصة التحطيب الصعيدية . يضطر السيد لأن يتزوج بالمرأتين (السيدة وصاحبة الدور) لإعجابه بهما معاً !

فى الموقف الدرامى التالى ، ينقلنا يوسف ادريس نقلة فجائية فى الزمن ، حيث نجد أن زوجتى السيد قد أنجبا طفلاً وطفلة ، أو جيلاً آخر من الأسياد . كما نجد أن زوجة فرفور قد انجبت طفلاً فى حجم رجل . ان تقنية التكثيف الزمنى والنقلات الحدثية التى تفصلها فترات زمنية كبيرة ، قد تكررت أكثر من مرة خلال قراءتنا التحليلية لهذه المسرحية . وهذا يذكرنا بنفس النقلات الزمنية وطبيعة هذا التكثيف التى تتسم به عروض الفرجة الشعبية من أراجوز وخيال ظل وشاعر ربابة . . إلخ[١١] . لقد وقع السيد وفرفور فى خناق أزمة مالية ، نتيجة لبطالة يعانى منها كلاهما ، ونتيجة للطلبات المتزايدة التى تلح عليها زوجتا السيد وزوجة فرفور . وهذا ما يدفع السيد إلى أن يأمر فرفور بضرورة إيجاد ميت لكى يدفناه ويأخذا قيمة دفنه . يضطر السيد إلى تهديد فرفور بأنه سوف يدفنه حياً إذا لم يجد ميتاً ، كما يأمره بأن يقتل شخصاً ما إذا فشل فى إيجاد ميت . يقوم فرفور بمخاطبة الجمهور ، ويسألهم عمن يريد أن يموت ، فينهض أحد المتفرجين ــ وهو أحد الأدوار المكتوبة سلفاً ــ معلنا أنه الرجل المطلوب . . يصعد إلى منطقة التمثيل . وبعد أن يتأكد السيد من أنه سوف يحصل على ثمن الدفن من ورثة المتفرج ، يأمر فرفور بقتله . يحاول فرفور قتل المتفرج ، ولكنه يتراجع فى كل مرة ، وفى النهاية يهدده السيد بقتله إذا لم يقتل المتفرج . يفشل فرفور للمرة الأخيرة ، فيضطر السيد إلى قتل المتفرج بنفسه .

فى الموقف الدرامى التالى ، نجد أن السيد ند دفن المتفرج ، وقبض ثمن دفنه . هنا تتردد نفس التقنية التى سبق أن نوهنا عنها ، وهى تقنية النقلات الزمنية السريعة . حيث نجد أن السيد قد أنفق ما معه من نقود وأنه بحاجة إلى نقود أخرى ، لذلك يأمر فرفور أن يحضر له رجلاً آخر .

هنا يعلن فرفور أنه لن يسمح بأن يكون فرفوراً ، مؤكداً أنه لن يهاب (المؤلف) ، ويغادر ساحة التشخيص ، لينتهى القسم الأول من المسرحية .

يبدأ القسم الثانى بالسيد وهو يسأل المتفرجين اجمعين عن فرفور . يظهر فرفور بعد قليل فى الصالة داخلاً ومعه عربة تعتليها بعض التحف والآثار . يسأل كل منهما الآخر عن أخباره بعد أن تعرفا على بعضهما للمرة الثانية . هنا نعرف أنهما إنفصلا آلاف السنين ، تم خلالها إنجاب السيد لذرية كبيرة جداً من الأسياد ، قامت كلها بعمليات القتل والدفن فى أزمنة طويلة وأماكن كثيرة . هنا يشير يوسف ادريس إلى أسماء سادة التاريخ الإنسانى كله : الاسكندر ، موسولينى ، هتلر ، تحتمس . . . إلخ ، حيث أنهم ذرية السيد . كما يورد أسماء العبيد المختلفين الذين حاولوا التمرد على وضعهم الاجتماعى ، أمثال : عنترة ابن شداد ، كافور الاخشيدى ! ، أبو زيد الهلالى ! . . . إلخ .

ونلاحظ هنا أن أسماء أبناء فرفور ، أسماء عربية ، وأن معظم أسماء أبناء السيد هى أسماء أجنبية ، وندرك بذلك ميل الكاتب إلى التأكيد على أن الغربيين هم سادة هذا العالم ، وأن العرب هم فرافيره . يتمرد فرفور ، ويدعو السيد إلى قلب وضعيهما الاجتماعى ، وبعد أن فشلا فى أن يكونا من أبناء طبقة واحدة هى الطبقة العاملة ، ولكن يفشل فرفور فى إثبات دعواه . ينهض بعض المتفرجين ـ ولهم جميعاً أدوار مكتوبة ـ فيعرض أولهم فكرة أن يكون فرفور والسيد سيدين ، وأن يتركا مهمة العمل للدولة ، ولكن يثبت فشل هذه الفكرة . يتدخل ثانيهم ويعرض فكرة فحواها أن سنة الحياة تقتضى أن يكون هناك أسياد وفرافير ، لكن فرفور يرفض هذا الزعم . تقوم متفرجة اسمها (حرية) لتقف على منصة التمثيل ـ بارشادة من الكاتب يوسف ادريس ـ وكأنها تمثال ، لتعلن أنه لابد من توافر مبدأ الحرية ، ولكن يرفض دعوتها كل من السيد وفرفور ، فور علمهما بأن مجرد النظر إلى الشخص الآخر قد يكلف المرء حياته .

CamScanner

وخلال مؤتمر موسع ، يطرح المتفرجون ـ المكتوبة أدوارهم ـ أفكاراً عديدة كالوجودية والعبثية . ونلاحظ هنا أن يوسف ادريس يعرض لنا ـ من خلال ادوار المتفرجين ـ سلسلة من الأفكار ، تشكل فى مجموعها وحسب ترتيبها بالمسرحية ، سلسلة الفكر الإنسانى العام ، وهى على الترتيب : فكرة سيادة أشخاص وعبودية آخرين التى ظلت حتى إنتشار الفكر الماركسى ثم الفكر الماركسى ، فالوجودى ، فالعبثى ، فالحرية الامريكية ، وهى أفكار أثرت فى حركات الفكر الاجتماعى وصياغة المجتمعات الإنسانية ، قديمها وحديثها .

يضطر فرفور إلى أن ينادى على (المؤلف) ، فترد عليه مجموعة من الرجال وتطلب منه أن يحضر ليأخذه يخرج فرفور ويحضر حاملاً معه ورقة كبيرة ملفوفة ، يخرج منها اللفافة تلو الأخرى ، حتى ينتهى به الحال إلى الكترون أو ذرة ، يعتقد فرفور فى هذه الذرة ، فيشككه السيد فى هذا الرأى يعلن الاثنان فشلهما كممثلين عن الاندماج فى دوريهما فى الرواية التى كتبها (المؤلف) . يتدخل (عامل الستارة) ويقترح عليهما حلاً لهذه الازمة ، ممثلاً فى الانتحار ، حتى يستطيع أن ينهى عمل اليوم ، يقرر الاثنان القيام بتنفيذ هذه الفكرة ، بأن ينتحرا خنقاً بواسطة حبل ستار خشبة المسرح ـ وهذا تأكيد آخر من كاتبنا على أننا بصدد مسرح علبة ايطالية ـ وبعد عدة محاولات ، يموت الاثنان . يستيقظ كل منهما ليجد نفسه فى عالم آخر ، وقد تحولا إلى ذرتين ، لذلك كان لابد وأن يخضعا لقوانين هذا الكون ونظراً لثقل وزن السيد ، ولخفة وزن فرفور ، يظل يدور فرفور حول السيد حتى تنتهى المسرحية بإسدال الستار وبهذا ينتهى القسم الثانى من المسرحية .

ومن الملاحظ بداءة ، أن ترتيب القسمين يخضع لعامل حدثى ، كما كتبها يوسف ادريس ، وليس كما قال بأنه يمكن أن يحل أحد القسمين محل الآخر

ومن خلال هذا الاستقراء التحليلى لأحداث المسرحية ، يتكشف لنا أن فكرتها الأساسية تتعرض لقضية السيد والفرفور . لتنطق المسرحية جملتها الأخيرة قائلة : (سيظل السيد سيداً والفرفور فرفوراً أبد الدهر) . وقد عالج يوسف ادريس هذه الفكرة من خلال ثلاث شخصيات أساسية هم : (١) شخصية المؤلف ، (٢) شخصية فرفور ، (٣) شخصية السيد . ونلاحظ من خلال قراءتنا لمفردات حدث المسرحية ، أن شخصية (المؤلف) تحتوى على الملامح الآتية :

١ — يبدو فى هيئة مثيرة للضحك ، بسبب ملابسه .
٢ — كثيراً ما يحمل دعوة كاتبنا يوسف ادريس على لسانه هو وبخاصة عند ظهوره أول مرة .
٣ — يعنى به يوسف ادريس ـ بشكل عام ـ معنى الرب الخالق لشخصيات ولنظم اجتماعية يفرضها مسبقاً . وعلى هذه الشخصيات أن تمثل لنظامه دون تحريف .
٤ — إحالة إلى أن رب هذا الكون هو فى النهاية مجرد القوة المحركة الأولى للمادة وهى الذرة ، وهذا يدل على أن كاتبنا قد كتب هذه المسرحية فى مرحلة المراهقة الفكرية ، حيث التمرد على ما هو قديم والتطلع اللا بصير بكل جديد والتمسك به .

كما أن شخصية السيد تتمتع بالملامح العامة الآتية :

١ — رجل بدين بعض الشىء ، وثقيل وزنه .
٢ — تتحدد رغبته الدرامية بشعوره بالتسيد .
٣ — يعيش آلاف السنين : فهو قاتل هابيل ، وهو نفسه الذى يتكلم عن الذرة ومكوناتها . وهذا يدلنا على أنه شخصية أراد بها يوسف ادريس أن تحمل معنى السيادة والسطوة .
٤ — يرتبط ببناء اجتماعى واقعى : فهو متزوج من امرأتين معاصرتين وينجب منهما . ثم لا يلبث كاتبنا يوسف ادريس أن يخرجه من هذا

النسق ، إلى أفق الفانتازيا الرحب ، إذ ينجب أسياد التاريخ جميعهم ، ويعيش آلاف السنين .

هذا عن ملامح شخصية السيد ، أما شخصية فرفور ، فيمكن أن نعرض ملامحه العامة فى النقاط التالية :

١ — شخصية وُجدت ، لتجد نفسها مسخرة لخدمة السيد .

٢ — تحتوى شخصيته على بعض المناحى الواقعية مثل : فرضت عليه الضغوط الاجتماعية نمطاً من الحياة ، هو نمط العبد المتمرد ، الذى لا يوافق على تصنيفه الاجتماعى الذى وضع له سلفا ، لذلك فإن رغبته الدرامية تتحدد فى الخروج عن هذا التصنيف الاجتماعى ، إلى مصنف آخر يقوم هو باختياره .

٣ — تحتوى شخصيته على بعض مناحى الفانتازيا ، مثل : أنه يعيش آلاف السنين أيضاً ، ثم تحوله إلى ذرة فى النهاية .

ونلاحظ مما سبق أن شخصيات المسرحية تنتمى إلى عالم الفانتازيا ، كما أن بناء المسرحية عبارة عن مسرحية داخل مسرحية ، وهو عالم شبيه بعالم بيرانديللو المسرحى .

هذا ومن الجدير بالذكر ، أن يوسف ادريس قد صاغ مسرحيته كاملة بلغة أهل عاصمة المصريين ، وقد احتوت على بعض التعبيرات الفرنسية التى وردت على لسان شخصية (المتفرجة) . كما أن مكان حدث المسرحية ، هو مسرح بروسينيوم تقليدى ، ذو خشبة تمثيل تفصلها عن صالة المتفرجين مسافة نفسية . بجانب استخدام الكاتب ـ خلال ارشاداته ـ الصالة كمكان للتمثيل أيضاً ، لتحفيز المتفرج الأصلى على المشاركة الايجابية فى اللعبة المقدمة إليه وبه ومعه . وقد شغل الحدث الدرامى زمناً غير محدد ، وإن كانت تفصل القسمين ، آلاف السنين ، كما أن هناك خلطاً بين الحدود الفاصلة بين عالمى الحقيقة والخيال شأن درامات بيرانديللو أيضاً .

نتائج أولية :

لاحظنا فى بداية هذا الفصل ، أن يوسف ادريس ، كان لديه تصور كامل ، يدعو إلى (مسرحية مصرية ـ عربية أصيلة) ، فهل استطاع أن يطبق هذا التصور من خلال مسرحيته (الفرافير) ؟ .

إذا عدنا إلى مقدمة هذا الفصل ، فى الجزء الخاص بتلخيص تنظير يوسف ادريس للمسرحية المصرية ـ العربية المنشودة ، سنجد أن ما يهمنا هنا هما الفقرتان (ثانيا) و (خامساً) ؛ إذ تتعرض الفقرة الثانية لضرورة مشاركة الجمهور مشاركة فعالة فى العملية المسرحية ، كما أن عليه أن يقوم بعملية الإبداع جنباً إلى جنب مع الممثل . فهل تحقق هذا الجزء التنظيرى فى المسرحية ؟ . لقد لاحظنا ـ خلال قراءتنا التحليلية للمسرحية ـ أن يوسف ادريس قد عرض مجموعة من الحوارات بين ممثلى دورى السيد وفرفور ، وبين جمهور المتفرجين ـ المشاركين ، إن هذه الحوارات قد اعتمدت على كتابة أدوار درامية لهم مثل ادوار : ١ — السيدة ، ٢ — متفرج ، ٣ — متفرج ٢ ، ٤ — متفرج ٣ ، ٥ — متفرجة .

وهى أدوار مسرحية محددة سلفاً . إذن ، فإن هذه الحوارات إنما هى بين ممثلين وممثلين ، وليست بين ممثلين ومتفرجين حقيقيين ، وقد تحدثنا ـ فيما سبق ـ عن هذا الأمر ، وقلنا ان المتفرج المصطنع ـ وهو ممثل يؤدى دور متفرج ـ يقوم باستثارة المتفرج الحقيقى للتدخل فى بطن اللعبة المسرحية ، حتى يكون عنصراً إيجابيا فى العرض المسرحى ، ولا يقتصر دوره على مجرد الفرجة الساكنة التى تنتمى لعالم المسرح الاوروبى بخاصة ومسرح الغربيين بعامة . وفى الفقرة (خامسا) يوضح يوسف ادريس من هو الفرفور من وجهة نظره ، فيصفه بأنه :

١ — شخصية مثيرة للضحك .
٢ — كتب دوره على أساس أن تخدمه بقية الأدوار الدرامية .
٣ — مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه شخصيتى (على الزيبق) و (حمزة البهلوان) .

CamScanner

٤ — انسان ساخر بسليقته وطبعه .
٥ — معبر عن الفرفورية ، التى هى بدورها علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر .
٦ — يستخدم لسانه للتعبير عن سخريته مما حوله ومن حوله .

نلاحظ من خلال هذه النقاط الست ، ومن خلال القراءة التحليلية للمسرحية ، أن النقطة (١) غير متوفرة ، فمصادر الاضحاك فى المسرحية تتحدد فى الموقف واللفظ والحركة ، ذلك لأن فرفور ليس شخصية مثيرة للإضحاك ، وهنا يجب أن نفرق بين السمات العامة للشخصية المثيرة للضحك فى ذاتها ، مثل بخيل موليير Molière (١٦٢٢ — ١٦٧٣ م) أو عالماته أو عجوزه المتصابى ، وبين أقوالها اللفظية التى تثير إضحاكنا . ففرفور لا يحمل أى ملمح من ملامح الاضحاك . أى مثير للضحك ينشأ عن شخصية خلقت برداء العبودية ، وهى تكافح من أجل دره هذا الرداء ، اعترافاً منها بآدميتها ؟ ، وأى مثير للضحك يتولد عن شخصية حكم عليها أن تظل برداء العبودية حتى بعد الموت والبعث ؟ أن هذا ما يؤكد أن يوسف ادريس لم يطبق الصفة الأولى التى وصف بها فرفوره ، فى تطبيقه الدرامى . لقد وصف سمة الكوميدية فى الشخصية فى إطار تنظيره ، وحين طبق ذلك فى مسرحيته ، أنشأ شخصية مأساوية صرفة . أما النقطة (٢) التى أثارها فى تنظيره ، فهى تقضى بأن فرفور هو الشخصية الأساسية ، وأن جميع الأدوار الدرامية انشئت لتخدمه ، وهذا ما لم نجده فى تطبيقه الدرامى ، فمسرحية (الفرافير) تنطلق فكرتها الأساسية من طبيعة العلاقة بين وضعى السيد وفرفور معاً . إنها تلك العلاقة التى تحمل بين نقيضين متعارضين جملة المسرحية الفكرية ، هذا إلى جانب شخصية المؤلف التى وردت لتؤكد أن هذه العلاقة جبرية ، لابد للسيد أو فرفور فى إيجادها . أما النقطة (٣) فتجلعنا نتخيل (فرفور) على اعتباره وجدان المتفرج وعقله ، شأنه شأن شخصية (الاراجوز) . وهذا ما سنعرض له عند عقد المقارنة بين فرافير يوسف ادريس وبين الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم .

وإذا انتقلنا إلى النقطة (٤) ، لوجدنا أن يوسف ادريس يخلط بين (الفرفور ــ الشخصية) ، و (الفرفور ــ الممثل) ، فالفرفور ــ الشخصية ، قد دمجها مع الفرفور ــ الممثل فى مسرحيته الفرافير ، إذ جاء الفرفور فى دور درامى كممثل يؤدى دور فرفور ــ الشخصية . ولكنهما فى إطار الدراما المكتوبة ، عبارة عن شخصية تؤدى دور شخصية ، وليس ممثل يؤدى دور شخصية . يطلب يوسف ادريس من ممثل دور فرفور أن يكون ساخراً بسليقته وطبعه . . لماذا هذه الصفة ؟ ، هذا ما لم ينص عليه كاتبنا : سواء فى تنظيره أو فى درامته . لقد سحب يوسف ادريس السخرية ــ الصفة ، من شخصية فرفور إلى شخص الممثل . بل ويفرض عليه نمطاً محدداً من العيش والسلوك والقول . وهذا ما لم ينتهجه أى منهج مسرحى طوال تاريخ المسرح ، وعرض جغرافيته ، كما لم تنص عليه الدراسات المتخصصة فى سيكولوجية هذا الفن . أما النقطة (٥) فسنرجئها إلى المحور التالى تفصيلاً . تبقى النقطة (٦) الأخيرة ، وقد تأكدت فى المسرحية إلى جانب مقرعته ، وهذا يدلنا فى النهاية ، على أن ما قاله يوسف ادريس فى تنظيره قد نفذ بعضه وشذ عن بعضه فى درامته .

* * *

المحور الثانى

بين تقاليد المسرح العربى
وإنجاز يوسف ادريس . .

نستخلص من دراستنا بالقسم الأول من هذا الكتاب ، أن فنون الفرجة الشعبية العربية ، تحمل مقومات الفن المسرحى . كما أن ثمة ملامح عامة تربط بين فنون : « خيال الظل » ، « الأراجوز » و « شاعر الربابة » ، والتى اوجزناها قبلا فى النقاط التالية :

١ — ان عنصر المشخص Actor فيها جميعها يحمل مهاماً جساماً فى أدائه التمثيلى : فلابد له من إمكانية التلوين الصوتى ، كما أنه يتطلب أن يكون حسن الصوت ، لأنه غالباً ما يكلف بالغناء فى بعض مواقفه الدرامية(١٢) ، كما يكون ذا جسد مرن للتعبير الجسدى البسيط فى حالة مسرح شاعر الربابة . والمشخص فى المسرح العربى ، غالباً ما يؤدى أكثر من شخصية فى العرض الواحد . لذلك يتطلب منه أن يكون أكثر تركيزاً وحضوراً أمام متفرجيه .

٢ — ان طبيعة مكان الفرجة ، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفى اللعبة : الفنان ــ المتفرج .

وتتمثل محاور هذه العلاقة فى :

(أ) تبدأ معظم عروض المسرح العربى ، بالتوجه المباشر للمتفرج ، وتنتهى غالباً بنفس الطريقة .

(ب) للمتفرج الحق فى ان يوقف أو يغير من مسار العرض المسرحى أو يختار ما يريد ، كما فى حالة شاعر الربابة .

(جـ) يعرض المشخص قدرته على محاكاته للنماذج الإنسانية التى يقدمها ، ولا يطلب من المتفرج تصديق هذه الأفعال ، وإنما تعرض غالباً هذه النماذج عرضاً إيحائياً وليس أيهامياً .

٣ — تستلهم موضوعات المسرح العربى من واقع المتفرج ، وتتعرض لقضايا تشغل همه .

٤ — تحمل عروض المسرح العربى طابعاً تهكمياً ، لذلك تنتشر بها النكات ومثيرات الاضحاك المختلفة ، أى أنه يمكن تصنيفها على اعتبارها من نوع الملهاة فى أغلبها ، باستثناء بعض موضوعات شاعر الربابة والاراجوز[١٣] .

وإذا ما قارنا النقاط السالفة الذكر ، الخاصة بطبيعة مسرحية الفرافير ، سنجدها بنفس ترتيبها السابق ، على النحو التالى :

١ — ان يوسف ادريس قد خلط بين الفرفور كشخصية وبينه كممثل . لذلك نجده قد سحب كل مقومات الممثل ـ كما ذكرنا من قبل ـ إلى عالم محددات الشخصية الدرامية . لذا يمكننا القول بأن نمط المشخص الذى تحدثنا عنه هنا ، يحمل كل مقومات شخصية فرفور فى مسرحية الفرافير .

٢ — إن مكان الفرجة فى المسرحية هو مسرح العلبة الايطالية التقليدى ، فى حين أن ما قاله يوسف ادريس ـ فى تنظيره ـ يتعلق بمكان (السامر) ، ولم يطبقه فى درامته . وهو بذلك يتفق مع معطيات مكان عروض الفرجة الشعبية العربية ، ويتناقض مع المعطى المكانى المطروح فى مسرحيته (الفرافير) . وتتضح تبعا لذلك التقنيات الآتية :

(أ) تبدأ مسرحية (الفرافير) بالتوجه المباشر للمنفرج ، كما أنها قد تشركه مشاركة حقيقية معها طوال المسرحية .

(ب) كتب يوسف ادريس أدوارا درامية لمتفرجين يؤديها ممثلون ، ولكن نتيجة لطبيعة الموضوع المقدم ، فإن المتفرج قد يخشى الخوض فى غمار المشاركة فى اللعبة المسرحية خوض المتفرج المبدع .

(جـ) خلط يوسف ادريس بين الحقيقة والوهم فى مسرحيته (الفرافير) ، على الطريقة البيرانديلية[١٤] ، ففى العديد من المواقف الدرامية للمسرحية ، يختلط عندنا الأمر بين حقبقة الفرفور كممثل جاء ليؤدى دوراً ، وبين شخصية الفرفور التى يؤديها الممثل الفرفور .

٣ — استلهمت المسرحية فكرة وموضوعاً إنسانيا عاماً ، ولم تتعرض لقضية حقيقية يعانى منها المتفرج المصرى . خاصة وأن وقت نشر المسرحية لأول مرة ــ أواسط الستينات ــ كان مليئاً بالقضايا القومية الكبرى والملحة .

٤ — تحمل المسرحية فى مجملها طابعاً مأساوياً ، وإن احتوت على بعض اللحظات الدرامية الملهوية .

وبعد هذا العرض ، يمكننا أن نقول : أن يوسف ادريس قد اختلف مع تراث شعبه فى النقاط :

(١) ، (٢ : ب ــ جـ) ، (٣) ، واتفق معه فى النقاط : (٢ : أ) ، (٤) . والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : هل للفرافير وجود فى مسرحنا المصرى أو العربى قديماً أو حديثاً ؟ .

لقد بحثنا عن كلمة (فرفور) فى الأوساط الشعبية ، ولم نستدل على علاقة هذا الاسم بالفن المسرحى العربى القديم . إذا أن معناها فى الأوساط الشعبية المصرية لا تتعدى معانى : (المخنث ، ابن الذوات ، الغلام الهزيل) ، أما معنى الكلمة فى اللغة العربية ، مع ضم الفاءين وتسكين الراء هو « الغلام . و ــ العصفور الصغير »[١٥] ، ولم تشر دراسة واحدة من دراسات النقد المسرحى ، إلى إرتباط كلمة (فرفور) بالمشخص العربى فى عصوره المختلفة . وربما قصد يوسف ادرِيس من هذا الاسم ، إلى مفهوم المشخص العربى ، بعد أن اضفى عليه الكثير من خصائص شخصية (الأراجوز) رغم محاولته التفريق بين الشخصيتين .

CamScanner

نتائج عامة :

يتضح من خلال هذه الدراسة أن يوسف ادريس قد قدم تنظيراً لما يمكن أن تكون عليه (المسرحية المصرية ـ العربية الأصيلة) . ولكنه شذ عن هذا التنظير إلى دائرة مسرح لويجى بيرانديللو الغربى ، وذلك فى اعتماده على تقنية خلط الوهم بالحقيقة ، فنحن نرى فرفوراً يمثل ثم نراه متألما تألم شخصية فرفور الذى كتبها (المؤلف) . أو أن (المؤلف) قد أبدع شخصية الفرفور لتعانى ، تماماً كما فعل بيرانديللو فى مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف ـ ١٩٢١) مع اختلاف اسلوب التعبيرين الدراميين بين المسرحيتين .

إن استلهام يوسف ادريس للاطار التقنى للمسرحية البيرانديللية قد أوقعه فى الآتى :

أولاً : ان تنظيره للمسرحية المصرية ـ العربية قد اختلف عن تطبيقه الدرامى فى مسرحيته (الفرافير) .

ثانياً : إن مسرحية (الفرافير) تتماس مع المسرح الغربى بعامة فى :

١ — الخلط البيرانديللى بين الحقيقة والوهم .

٢ — مكان الفرجة : مسرح البروسينيوم الغربى .

٣ — تحمل المسرحية فكرة إنسانية عامة هى فكرة : (السيد ـ المسود) ، مثلها فى ذلك مثل أغلب النصوص الدرامية الغربية ، أو العربية ذات الإطار التقنى الغربى .

كما إن المسرحية لا تتفق تقنياً مع الملامح العامة للمسرح العربى القديم ، إلا فى تقنية التوجه المباشر للمتفرج فى بداية المسرحية .

ويمكن أن يترجم إدراك يوسف ادريس لفشله فى بلوغ غايته لتحقيق مسرحية مصرية ـ عربية أصيلة فى أنه لم يكرر هذه المحاولة مرة ثانية فى مؤلفاته التالية .

الفصل الثانى

توفيق الحكيم ..
وقالبه المسرحى
قراءة نقدية

الحكيم يستنكر إنجاز يوسف ادريس :

بالرغم من أن توفيق الحكيم (١٨٩٨ — ١٩٨٧) قد كتب مؤلفه الهام « قالبنا المسرحى ــ ١٩٦٧ » بعد أكثر من ثلاثة أعوام من صدور المقالات الثلاثة التى عنونها يوسف ادريس بـ « نحو مسرح مصرى » على صفحات مجلة « الكاتب » القاهرية ، إلا أنه ــ توفيق الحكيم ــ لم يشر إشارة واحد إلى هذا الإنجاز الذى حظى بقنبلة إعلامية عظيمة فى دويها وتأثيرها على الحركة المسرحية فى مصر آنذاك ، وربما يكون توفيق الحكيم قد قصد من وراء هذا التعتيم إلى إبراز نظرية أخرى من نظريات الإبداع المسرحى العربى الخالص ، دون الخوض فى مناقشة نظرية أخرى ، يختلف معها فى خطوطها العريضة والتفصيلية معاً .

لقد قلد توفيق الحكيم سابقة يوسف ادريس ، فى وضع إطار نظرى ــ مثلما فعل يوسف ادريس فى مقالاته الثلاثة ــ ثم الحقه بتطبيق درامى ــ كما فعل يوسف ادريس عند كتابته لمسرحيته « الفرافير » ، كل ذلك دون أدنى تنويه أو إشارة . إنه استنكار متعمد من قبل توفيق الحكيم تجاه إنجاز يوسف ادريس ، استنكار يخفى من الذكاء والفطنة بقدر ما يظهره من حرص ومراعاة لأصول اللياقة الاجتماعية الفرنسية فى أنقى صورها .

الحكيم يستنكر أشكال المسرح العربى الشعبى :

فى صدر مقدمة كتابه « قالبنا المسرحى » ، يقول توفيق الحكيم :
« ما من أحد من المشتغلين بالمسرح أو المهتمين به أو المحبين له لم يسأل عن خلو حضارتنا العربية من هذا الفن . . . وقد كثر البحث فى الأسباب التى جعلت هذا الفن يعرف فى بلاد الاغريق والهند وحتى الصين واليابان ، ولا يعرف فى بلادنا قبل القرن الماضى . . . . ثم كثر الحديث فى أمر

استنبات هذا الفن فى بلادنا فى القرن الماضى عن طريق النقل والاقتباس، وما أسفر عنه ويسفر عن كشف لشخصيتنا وتوضيح لطابعنا ... ثم توالت الجهود فى سبيل الكشف والتوضيح للشخصية والطابع، تحاول الربط ولو بخيط نحيل بين هذا الفن الجديد علينا وبعض المظاهر الفنية القديمة فى مجتمعاتنا الشعبية»(١٦).

وبالرغم من أن شكلى مسرح الاراجوز وخيال الظل معترف بهما كمسرح فى مشارق الأرض ومغاربها، إلا أن توفيق الحكيم يسوق ــ هنا ــ استنكاره لهما ضمنا، حيث يعلن أن العرب لم يعرفوا فن المسرح إلا فى القرن الماضى. وهو يقصد بذلك عام ١٨٤٧ تحديداً، عندما مثل الفنان الشامى مارون النقاش (١٨١٧ — ١٨٥٥) أولى مسرحياته بصيداً، وهى أول مسرحية عربية تقدم على طريقة المسرحية الغربية.

ولهذا يمكن القول بأن توفيق الحكيم قد استنكر حقيقة تاريخية دونها لاعبو هذا الفن على اسطر وجدان المتفرج العربى سنينا طويلة. وهى حقيقة لاتزال تجوب شوارع وحوارى وأزقة القطر المصرى إلى يومنا هذا. ويستبدل هذه الحقيقة بزعم آخر فحواه: إن الشكل الغربى للمسرح، هو الشكل المسرحى الوحيد الذى عرفه العرب، وبناء على هذه المقدمة المنطقية ــ الصحيحة من وجهة نظره ــ يضع الحكيم صرحا آخر من المقدمات ليصل إلى «القالب المنتظر» كنتيجة حتمية.

بعيداً عن الفن التمثيلى:

يقول توفيق الحكيم:

«... فى عام ١٩٣٠ وكنت يومئذ أعمل فى الأرياف كتبت مسرحية (الزمار) مستلهما السامر الريفى، فجعلت بطلها من زامرى السامر يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضاً بالنهار فى عيادة مفتش صحة بالريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقى ... ثم ظهرت بعد ذلك عام

١٩٥٦ (الصفقة) وهى محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية وان تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة . . . . إلى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر فى (يا طالع الشجرة) وكان تساؤلى فيها هو : هل نستطيع أن نلحق بأحدث إتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى ؟ »[١٧] .

نلاحظ هنا أن توفيق الحكيم يتحدث عن بعض العناصر الشعبية ، من الفنون غير التمثيلية ، التى ضمنها بعض مسرحياته ، مثل الزمار ، الصفقة ، وياطالع الشجرة . ولعل تعبير « شعبى » الذى يورده توفيق الحكيم هنا ، ومن واقع استخدامه فى السياقات المختلفة ، يتضح أنه يستخدمه كتعبير مرادف لكلمة « ريفى » أو « متفمع اجتماعياً » ، فالرجل الزمار الذى يهوى صفر الناى هو رجل شعبى ! كما فى مسرحية « الزمار » ، وإدخال الرقص الشعبى ، والتحطيب والغناء ، وجعل أحداث المسرحية يمكن أن تدور فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة ، هو صياغة شعبية للفن ! كما فى مسرحية الصفقة ، وربما غاب عن ذهن توفيق الحكيم أن مصطلح « شعبى » مصطلح قديم قياسا إلى وقت تأليف كتاب « قالبنا المسرحى » ، وإن لهذا المصطلح جملة من المفاهيم الأساسية المتفق عليها ، والتى لم ينل اللبس منها[١٨] .

ويعتقد توفيق الحكيم أن إيراد رجل يصفر فى الناى ، سوف ينتج عملاً دراميا شعبياً ، بالرغم من وجوده فى سياق درامى غربى بحت . كما يعتقد أنه بايراده ـ عبر إرشادة مسرحية ـ نصا يشير فيه إلى وجود رقصة التحطيب الشعبية ، ومواويل سوف يجعل العمل الدرامى شعبياً . وهو أمر يخالف مفهوم ما هو « شعبى » من ناحية ، كما يخالف « الابداع الشعبى » كمفهوم متفق عليه من ناحية أخرى .

السامر ليس مسرحاً عربياً شعبياً :

يضيف توفيق الحكيم إلى ما سبق من مقدمات ، مضيفاً إليها مقدمة أخرى ، تعني برأيه فى السامر ، الذى اعتقد البعض أن أصله مصرى ـ عربى ، قائلاً :

« حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر ، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذى وصفه المؤرخ الجبرتى . . . (. . .) هكذا أيضاً سار الفن المسرحى لدينا . . . بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الاوروبى . . . وسارت عملية النقل عن اوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل »[19] . .

يتضح من خلال هذه الفقرة ، أن توفيق الحكيم يرد الشكل المسرحى الوحيد الذى تبناه يوسف ادريس ـ ليحيى به شكلاً مسرحياً عربياً شعبياً أصيلاً ـ إلى أصل اوروبى لا عربى . ففى الوقت الذى تحمس فيه يوسف ادريس إلى الشكل السامرى المستنبت من واقعنا ، يحاول توفيق الحكيم أن يرده إلى أصل فرنسى ، رابطاً ذلك بقدوم الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن توفيق الحكيم يخلط بين السامر الشعبى بتكويناته المتميزة ، وبين مسرح الأرينة (الحلقة) الغربى ، فالمسرحان عبارة عن دائرة يحيط بها المتفرجون من كل جانب ، ولكن لكل منهما تقنيته الخاصة فى الأداء . وإذا كان مسرح الارينة الغربى ، قد جلبته الحملة الفرنسية إلى مصر ليصبح سامراً ، اليس من الأجدى أن يتواجد فى قلب العاصمة المصرية ، أو الاسكندرية ، أو كبرى مدن القطر المصرى ، حيث الوجود الحقيقى للثقافة الفرنسية بخاصة والاوروبية بعامة إلى جوار ثكنات أصحابها الأصليين المقيمين بمصر ، لحظة الاحتلال أو بعده ؟ أم أن الريف المصرى ، النائى عن كل ما هو غربى ، سوف يتأثر بفنون الغربيين ، فى ظل حقبة تاريخية ، انعزل فيها أهل الريف عن أهل الحضر !؟ ان توفيق الحكيم هنا يستنتج رأياً بعيداً عن الحقيقة التاريخية من ناحية ، وبعيداً عن حدود المنطق فى أبسط صوره من ناحية أخرى .

وكأن شيئاً لم يكن :

يلقى توفيق الحكيم سؤالاً ، قائلاً :

« هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالبا وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ »[٢٠] .

لقد القى هذا السؤال بعد أن أتم يوسف ادريس تجربته النظرية والدرامية كاملة بأكثر من ثلاث سنوات . إن توفيق الحكيم هنا يسأل سؤاله ، وكأن شيئاً لم يحدث من قبل ، ولو أن هذا السؤال صدر عن صاحبه قبل تاريخ القائه بأربع سنوات ، لكان الحكيم محقاً فى ذلك ، اما وإن يسأله بعد تجربة « الفرافير » ، ليبدأ من مستوى الصفر من جديد ، فهذا ما لا يمكن قبوله .

إن الإفادة من أخطاء الغير ، توفر علينا كثيراً من الوقت والجهد ، وتقصر الطريق إلى بلوغ الهدف المنشود ، أما عدم احترام جهد الغير ، وعدم الاكتراث به وبأخطائه ، فهذا ما سيؤدى – فى الغالب – إلى الوصول إلى أخطاء جديدة عبر وسائط مبتكرة ، وسوف لا تفضى فى النهاية إلى الهدف .

نعم ، لقد اخطأ يوسف ادريس بعض الخطأ فى دعوته (نحو مسرح مصرى) ، ولكنه لم يخطىء خطأ جسيماً ، بل يحسب له فضل السبق والريادة إلى دعوته تلك وكان من الممكن أن يفيد توفيق الحكيم من دراسة هذه الاطروحة التى خرجت من جعبة يوسف ادريس ، يفند اجزاءها ، وينقده ، فيخرج بما صلح منه ويكمل عليه البناء ، بعد أن يتخلص مما أفسد الدعوة السابقة من عيوب ، لكن توفيق الحكيم آثر ألا يلتفت إلى تجربة يوسف ادريس ، وأن يبنى هرماً مستقلاً ، يحمل اسمه وحده ، دون أن يلتفت إلى بناء هرمى سابق ، به بعض العيوب . هل سيستطيع توفيق الحكيم أن ينشىء المسرحية العربية المنشودة ، دون الالتفات لتجارب سابقة ؟ .

عود إلى ما قبل الفن التمثيلي العربي :

لما كان توفيق الحكيم معتقداً أن فن (السامر) ذو أصل غربي ، لذا فإنه يبدأ من مرحلة أدب الأدباء ، ومجالس الأدب العربي القديم ، يقول :

« مهما يكن من أمر ، فلا ينبغي أن نقعد عن المحاولة . . . ولقد فكرت في ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا ، وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر . . . هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية . . . فما هي المرحلة السابقة على مرحلة السامر ؟ . إنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جداً عن فكرة التمثيل أو التشخيص . . . إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين . . . فنون بدائية من غير شك ، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة (. . .) . هنا اذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء . . . فإذا اضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار (. . .) فإننا يمكن أن نخرج برأى في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه . . »[٢١] .

إن توفيق الحكيم هنا ، يتحدث عن « وصفة بلدى » ناجعة ، إذ يدعو أن نحيى عظام المقلدين وهى رميم ، وأن نصادقها بشخصيات وموضوعات من الأدب العربي القديم ، الذى (كان) يمتع الجمهور العربي (القديم) . لقد نسى توفيق الحكيم ــ أو تناسى ــ أن السفر فى التاريخ شأنه شأن السفر فى الجغرافيا ، ينتج عنه شعور الاغتراب ، إذ أننا لو حدث وعشنا لحظة فنية أصيلة من لحظات العرب القدامى ، لشعرنا وقتئذ بأننا من جنس آخر . لقد نسى توفيق الحكيم ــ أو تناسى ــ مبدأ هاماً من المبادىء التى تحكم هذا الكون الجامد ــ الحى ، كما تحكم الطبيعة الإنسانية فى مختلف توجهاتها وهو مبدأ التطور . . الذى يعنى موتاً وحياة ، تموت الخلايا الثقافية التى لا تحمل مقدرات بقائها ، لنحيا خلايا ثقافية جديدة

قادرة على مواجهة كون هذا العصر ، تموت مفردات اللغة التى فقدت مدلولاتها القدرة على الحياة ، وتصبح كشأن كل قديم ، مجرد حفرية محفوظة بين دفتى كتاب .

لماذا لم ينهض الاوروبيون لإحياء اللغة اللاتينية ، كى يتم تداولها من جديد ؟ أهو تقصير منهم ؟ إذا كان هذا هو أمر اللغة ، أفلا ينسحب هذا أيضاً على وسائل التعبير المختلفة ؟

نظرية جديدة . . . نحو مسرح عربى :

تقوم نظرية « القالب المسرحى العربى » عند توفيق الحكيم على أساس تهجين عناصر شعبية وسيطة ، بعناصر من الدراما العالمية ذات المستوى التقنى العالى . يقوم بدور الوسيط الشعبى هنا : الحكاواتى والمقلداتى ، والمداح ، ويوضح الحكيم أن هذا النوع من المسرحيات ، لا يحتاج لخشبة مسرح ، أو ديكور أو إضاءة أو ماكياج أو ملابس ، إذ يعتمد هذا المسرح أساساً على القدرة الفنية التى يتمتع بها كل من الحاكى والمقلد والمداح . . حيث يظهرون بأشخاصهم العادية ، وبملابسهم العادية أيضاً ، ليحدثوا أعمق الأثر فى نفس المتفرج . إنه المسرح الشعبى فى أبسط أشكاله ، وأرقاها فى نفس الوقت.ويعتقد توفيق الحكيم أن هذا الشكل المسرحى البسيط ، لا يقف عند حدود شعبية المسرح فحسب ، بل يمتد ذلك أيضاً ، ليصير المسرح متميزاً عن بقية فنون الأداء التمثيلى ، وبخاصة فن السينما . إن القدرة الفائقة التى يتمتع بها الفن السينمائى ، والتى تجعله قادراً على سبر أغوار تفاصيل الواقع ، قد سحبت من المسرح قدرته على نسخ هذا الواقع ، وبدا المسرح بذلك عاجزاً أمام هذه القدرة التى حظى بها الفن السينمائى ، لذلك يقترح توفيق الحكيم أن يتجه الفن المسرحى إلى منبعه — جوهره ، حيث بساطة الوسيلة التقنية وصدق الأداء فى نفس الوقت .

ويوضح توفيق الحكيم أن منهج الأداء التمثيلى الإندماجى ، أو واقعية الأداء التمثيلى النفسية ، إنما هو منهج متخلف ، ولم تعد نظريات المسرح

الحديثة تعمل به ، ويرد ذلك إلى أن جمهور المسرح نفسه ــ وهو يقصد بذلك الجمهور الغربي ــ قد تخطى هذه المرحلة ، بنضجه الفكرى ، ووعيه الفنى ، وإنه يرفض الآن أن « يمثل عليه » أحد . إن متفرج مسرح اليوم لا يريد أن يستغرق فى وهم اللعبة ، بل هو يريد أن يكشف أسرار صنعتها ، ويريد أيضاً أن يشارك فى هذه اللعبة مشاركة إيجابية ، مشاركة الصانع لا المستهلك . يقول توفيق الحكيم :

« من هنا كان قالبنا هذا ، مع أن منبعه بدائى ، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر . . . فمن هذه النظريات ما يقول إن جمهور اليوم قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعى الذى يرفض معه فكرة « التمثيل عليه » أى فكرة الإيهام المسرحى . . . فهو لا يكتفى بأن نقدم له اللعبة ، ولكنه يريد أيضاً أن نقدم له كيف صنعت اللعبة . . . إنه يريد أن يرى الثوب وبطانة الثوب . . . إنه يريد أن يشارك فى الخلق ، ولو بمتابعة أسرار الخلق . . . إنه لا يكتفى من الحاوى برؤية خدعه ، ولكنه يريد أن يريه الحاوى كيف صنع الخدعة . . . ولذلك لجأت بعض المسارح هناك إلى أن تركب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض لا قبل ذلك »[٢٢] . . .

ويتضح من قول الحكيم هذا ، إنه يهتم فقط ــ من مفردات نظريات المسرح الحديث ــ ببعض التفاصيل الشكلية البحتة ، فمسرح الغربيين لم يتجه إلى كل هذه التجديدات الشكلية ، إلا إنطلاقاً من فهم خاص لماهية المسرح ووظيفته ، فالمسرح الملمحى مثلاً ــ الذى يعزى إلى رجل المسرح الألمانى « برتولت بريشت » Bertolt Brecht (١٨٩٨ — ١٩٥٦) قد قام باستحداث مثل هذه التقنيات ، لأغراض تتصل بنظرية مسرحية متكاملة ، وليست لمجرد « التقليعات » أو « الموضات » الفارغة من المحتوى[٢٣] . ويوضح توفيق الحكيم أن طبيعة المقلد فى باطن تراثنا ، إنما تتوافق ــ حسبما يعتقد ــ مع الممثل فى نظريات المسرح المعاصر ، فالمقلد والحاكى ، كما يقول توفيق الحكيم :

« يعرضان أمامنا كل لعبة على المكشوف . . . وأقول (اللعبة) ، لأنهم كانوا عندنا بالفعل يسمون فى الماضى هذا العرض (لعبة) ، تأكيداً للناس أن هذا الفن لا يريد إيهام أحد . . . (. . .) على أن الحاكى فى قالبنا يمكن أن تسند إليه مهام أخرى مختلفة . . . فهو يمكن أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علنا أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميز إحداهما عن الأخرى . . . كما يمكن التوسع فى عمل الحاكى فنحمله مهمة تفسير بعض المعانى والمواقف والأفكار العسيرة ، وخاصة فى البيئات الشعبية التى قد تحتاج إلى ذلك . . . كما يمكن أن يساعد المقلد أثناء العرض فى كل ما يحتاج إلى وجود شخص آخر . . . إن إمكانات تطوير هذا القالب لاحد لها . . . على شرط أن نبقى على أساس فلسفته ، التى يختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبى : وهى أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل »(٢٤) .

الهدف من هذا القالب المسرحى :

كان توفيق الحكيم قد أوضح بعض الجوانب الهامة لتقنية القالب المسرحى العربى المنشود ، فتحدث عن طبيعة الشخصيات الأساسية ، وأدوارها الدرامية والمسرحية المحددتين ، ثم تناول مصادر موضوعات هذا القالب ، حيث شخصيات وموضوعات مستقاه من النبع الأدبى العربى كالأغانى للأصفهانى ، وبعض كتابات الجاحظ . . إلخ ، ثم تحديده ــ بعد ذلك ــ لتقنية التمثيل بأنها تقنية تقليد وليست التقنية الإندماجية ، أو الواقعية النفسية ، وإبراز كافة أسرار اللعب التمثيلى أمام المتفرج . ثم محاولة سحب المتفرج إلى دائرة المشاركة الإيجابية بإبداعه ، وليس مجرد تلصصه على ما يحدث على خشبة التمثيل ، متوسلاً فى ذلك بالحائط الرابع الوهمى ، الذى تميز به المسرح التقليدى الأوروبى .

ولم يكتف توفيق الحكيم بالحديث عن طبيعة تقنية هذا القالب المسرحى العربى المنشود ، بل حدد أيضاً الهدف من إنشاء هذا القالب قائلاً :

« إن قالبنا هذا له على الأقل هدف عملى نبيل هو : تبسيط الوسيلة التى تحمل بأقل تكاليف أرقى آثار الفن والذهن الإنسانى إلى الشعب كله فى أحيائه وقراه . . . ومن أجل هذا الهدف ربما كان لنا أيضاً أن نزعم أن هذا الشكل أو القالب لا يحل مشكلة (المسرح الشعبى) فى بلادنا وحدها بل كذلك لكل شعب آخر فى العالم . . . فى أصغر مصنع وأصغر قرية . . . »(٢٥) .

إذن ، فالهدف من إنشاء هذا القالب الجديد تبسيط الوسيلة التقنية لنقل نفائس الآثار الفنية العالمية لأكبر قدر ممكن من الجمهور . ويقع توفيق الحكيم ــ هنا ــ فى مغالطة منطقية جلية ، إذ أن هذا الهدف المنشود هو محصلة جملة المقدمات التى فندناها فى حينها من ناحية ، كما أن تغير الوسيلة التقنية سيتبعها ــ بالضرورة ــ تشويه العمل المسرحى الأصلى الذى انشىء فى قالب معين ، وبوسائل تقنية خاصة تميزه ، وهى وحدها ــ أى الوسائل التقنية ــ التى جعلت من هذا العمل الفنى عملاً متميزاً فنياً ، فإذا استلهمنا قطعة حوارية فقط ، أو موضوع المسرحية ككل ، ووضعناه فى قالب فنى له وسائله التقنية (البسيطة) ، فقد العمل الفنى العالمى أسرار عالميته ، وبات موضوع المسرحية موضوعاً عادياً لا قيمة له .

إن وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤ ــ ١٦١٦) لم يؤلف مسرحية واحدة من حيث موضوعها ، إن عالمية مسرحيات شكسبير لا تكمن فى قيمة الموضوعات ، بل تكمن فى قيمة المعالجة الدرامية المتميزة ، أو الأسلوب التقنى الخاص ، فإذا جردنا مسرحية كهملت Hamlet من مقوماتها الفنية الشكسبيرية المتميزة ، فلن يبقى إذن سوى موضوع هزيل لا قيمة له .

الحكيم ينفر من التراث :

بعد أن أتم توفيق الحكيم مقدمته النظرية ، حيث ختمها بنصيحة مؤداها : إنه يجب علينا ألا نتخلى عن القالب المسرحى العالمى ، وأن نكمل السير على نهجه ـ يضع جملة من اعداداته الفنية لأجزاء من بعض النصوص العالمية . لقد نادى توفيق الحكيم باستلهام الشخصيات والموضوعات من صلب تراثنا الأدبى المعروف ، ثم ينتقل ـ عند التطبيق ـ إلى درامات عالمية متميزة ليعدها إعداداً يتناسب والوسيلة التقنية البسيطة (الحكاواتى ـ المقلد) التى يرى أن الجمهور العربى ـ القديم جداً ـ قد اعتادها فى بعض أنماطه الفنية الشعبية ، وقد كانت مختاراته من :

١ — أجاممنون : ايسخيلوس .
٢ — هملت : وليم شكسبير .
٣ — دون جوان : موليير .
٤ — بيرجينت : ابسن .
٥ — بستان الكرز : انطون تشيخوف .
٦ — ست شخصيات تبحث عن مؤلف : بيرانديللو .
٧ — هبط الملاك فى بابل : فريدريش دورينمات .

دراسة تحليلية لنموذج هملت :

يبدأ توفيق الحكيم إعداده الدرامى لبضع وريقات من مسرحية « هملت » حسب النظرية الدرامية التى وضعها كمقدمة لكتابه قالبنا المسرحى ـ وذلك بافتتاحية تذكرنا بافتتاحية السير الشعبية المتعارف عليها ، على لسان الحاكى الذى يقول :

« الحاكى : أنا الحكاواتى (يذكر اسمه الحقيقى) اعرض عليكم لعبة للمؤلف شكسبير اسمها (هملت) . . . كان ياما كان ياسعد يا إكرام فى بلاد الدانمارك ملك طيب له زوجة جميلة وابن بار اسمه هملت كما كان له أخ

شرير طمع فى عرشه وزوجته . . . وترصد له هذا الأخ ذات يوم وهو نائم آمن فى حديقة القصر ودس له السم فى اذنه وقتله . . . ثم تزوج بأرملته واعتلى عرشه . . . وحزن بالطبع الأمير هملت لموت أبيه ، كما فجع بزواج أمه السريع من عمه . . . إلى أن علم هملت ذات ليلة أن شبح أبيه قد ظهر هائماً حائماً حول القصر ، فلما التقى به عرف منه سر الجريمة . . . ومنذ تلك الليلة وهو يعيش مضطرباً مبلبلاً بين الشك واليقين ، طالباً التأكيد ليشرع فى الانتقام . . . كيف استطاع شكسبير أن يصوغ من هذه الحكاية البسيطة رائعته الخالدة ، هذا ما سنراه الآن من خلال لعب المقلداتية . . . تقدم أيها المقلداتى أولاً وقل للحضور الكرام من ستقلد . . . وابدأ بتعريفنا بنفسك »(٢٦) .

ونلاحظ أن هذه الافتتاحية تحتوى على ستة عناصر ، هى :

١ — الحاكى يعرفنا بنفسه .
٢ — التعريف باسم اللعبة المقدمة واسم مؤلفها الحقيقى .
٣ — تقديم موجز لما سيشاهده المتفرج .
٤ — تحديد الغاية من اللعبة فى : كيف استطاع شكسبير أن يصوغ هذه الحكاية البسيطة فى قالب درامى ؟ .
٥ — تحديد من سيقلد شحصيات اللعبة بالمقلد والقلداتية .
٦ — تقديم المقلد للجمهور ، ثم طلب تحديد الأدوار التى سوف يقلدها .

وبعد أن يعرفنا (المقلد) بنفسه ، يوضح لنا بأنه سيلعب أدواراً عديدة ، فيحدد اسم الشخصية وموقعها فى شبكة العلاقات الدرامية ، والشخصيات هى : هملت ـ الشبح ـ العم ـ بولونيوس ـ هوراشيو ـ لايرت ـ برناردو ـ فرنسيسكو ـ مرسلس ـ رجال الحاشية ، وغيرهم .

يقوم الحاكى بتقديم المقلداتية لجمهور المتفرجين ، ويطلب منها أن تعرفنا بشخصيتها ، تعرفنا بأنها المقلداتية ، وتذكر اسمها الحقيقى ، ثم تبين لنا الشخصيات التى سوف تقلدها ، وهى : جرترود ـ أوفيليا ، وغيرهما .

يعلن الحاكى عن بدء اللعبة ، موضحاً عنصرى الزمان والمكان ، قائلاً :

« الحاكى : عظيم جداً . . . والآن فلنبدأ اللعبة ! . . . وهى تبدأ فى موقف مرصوف أمام القصر . . . وهذا القصر هو مسكن وقلعة فى نفس الوقت . . . ونحن الآن فى الليل . . . فى منصف الليل . . . ويقوم على الحراسة فرانسيسكو . . . وفى تلك اللحظة يقبل عليه زميله برناردو . . . وهو بالطبع لا يستطيع من ظلام الليل التعرف عليه . . . اشرع الآن فى العمل أيها المقلداتى . . . وقلد لنا برناردو وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث . . . »(٢٧) .

إن توفيق الحكيم هنا لم ينص – صراحة – على وجود صورة مسرحية مرئية ما تعبرعن هذا الوصف السردى ، وإنما إكتفى بالألفاظ وسيلة لإثارة خيال المتفرج .

يبدأ المقلد خلال المشهد الأول بتقليد عدة شخصيات هى (برناردو – هوراشيو – مرسلس) ، بالتناوب ، أمام جمهور المشاهدين ، على الطريقة المعروفة فى الأوساط الشعبية المصرية تحت اسم (يغنى ويرد على نفسه) ، حيث نعرف من خلال الحوار الدائر بينهم أن شبح الملك السابق قد ظهر ليلتين متتاليتين ، ولا يصدق هوراشيو هذا الزعم إلا حينما يظهر الشبح مرة ثالثة ، ليقرر هوراشيو بعدها اخبار صديقه الأمير هاملت بهذا الحدث الغريب .

إن المقلد لا يوجه حديثه للحاكى ، وإنما العكس صحيح ، فهو الذى يأمره بأن يبدأ اللعب ، أو يوقفها ليعلق على بعض الأمور التى تحتاج منه التدخل لغرض التفسير .

يستلهم توفيق الحكيم أهم ما فى مرحلة التمهيد فى مسرحية هاملت ، حتى يعين المتفرج على فهم أحداث المسرحية ، فيورد على لسان هوراشيو

كيف أن ملك الدانمارك الراحل قد كسب معركة من ملك النرويج فورتنبراس ، فنزع عنه ملكه . ولكن فورتنبراس الإبن قرر أن يعد العدة ليسترد ملك أبيه بالقوة ، ويفسر هوراشيو أن هذا هو السبب الذى من أجله تقف مملكته فى حالة تأهب عسكرى قصوى .

يختار توفيق الحكيم ــ بعد ذلك ــ مشهد تتويج العم ملكا على بلاد الدانمارك ، وذلك بعد أن يرشح إلى ذلك عن طريق الحاكى الذى يقول :

« والآن نحن فى مزارة فى القصر . . . وها هو ذا الملك يدخل ومعه الملكة وهاملت وبولونيوس ولا يرت وفليتمان وكرينليوس . . . وسادة وحشم . . . والآن سيتكلم الملك . . . هيا أيها المقلد . . . تفضل ! . . . »(٢٨) .

وبعد أن ينهى ملك الدانمارك الجديد حديثه مع بعض رجال حاشيته ، يستفسر من هاملت عن سبب حزنه وكربه ، وبعد أن يتدخل الحاكى للاشارة إلى أن الملكة أم هاملت تريد أن تلاطف ابنها ، يأمر المقلدة ، التى سرعان ما تقلد شخصية الأم ، فتسأل هاملت أن يمحو آثار حزنه على أبيه ، لكن هاملت يؤكد لها أن كثيراً ما لا يستطيع الإنسان أن يكبح جماح فطرة مشاعره الصادقة . يتدخل الحاكى لينبه المتفرج إلى أنه يريد أن يهون على هاملت ، فيطلب منه أن يزيل آثار حزنه على أبيه ، والا يسافر إلى ويتنبرج للدراسة ، وأن يبقى بالقصر أمام أعينهما ، حتى يطمأنا على حاله . وبعد أن تكرر الأم هذا المطلب يستجيب هاملت .

يصف الحاكى خروج جميع من بالحفل ، دون هاملت ، الذى يبقى وحيداً يناجى نفسه ، حيث يعبر عن مدى ضيقه من هذه الدنيا : الأم تتزوج من العم ، بعد أن مات فارسها الأوحد . يتألم هاملت عن مدى هذا التحول السريع ، لعاطفة أمه ، ففى شهر واحد ، جفت دموعها ، وأخذت الفرحة تدب فى أوصالها يوم زواجها من العم ، أثناء ذلك ، يشير الحاكى إلى دخول هوراشيو ومرسلس وبرناردو إلى عالم هاملت . فى هذا

المشهد يخبر ثلاثتهم هاملت بما رأوه من طيف ملك الدانمارك الراحل ، ثم يتركون هاملت وحده..

يتدخل الحاكى ليصف مشاعر هاملت بعد أن عصفت به الهواجس ، ثم ينهى الحكيم إعداده لمسرحية هاملت ، بمونولوج أخير لهاملت ، حيث يعلن أنْ شيئاً هاماً قد جاء بهذا الطيف ، وأنه سيتبينه فى حينه .

هذه هى ملامح الإعداد المسرحى ، أو القالب العربى المسرحى ، كما رآه توفيق الحكيم ، ويمكن لنا أن نتبين منه عدة أمور :

أولاً : إن توفيق الحكيم قد حمل المقلد فوق قدر طاقته ! إذ من الصعوبة بمكان ــ إن لم يكن مستحيلاً ــ أن يقوم ممثل فرد بأداء أكثر من ست شخصيات أمام المتفرج ، وذلك لسببين : الأول : ان القدرة على تجسيد هذه الشخصيات ــ أو تقليدها كما يحب توفيق الحكيم أن يسميها ــ على المستوى المرئى ، سوف يتطلب جهداً حركياً فوق قدرة أى ممثل . والثانى أن قدرة المتفرج على متابعة ممثل واحد ــ ونقصد بالمتفرج هنا المتفرج المصرى ــ سوف تؤدى به إلى حالة من التشتت وعدم القدرة على التركيز . وبالتالى تتحول عملية الفرجة إلى محاولة المتفرج أن يستجمع طاقة تركيزه ، أكثر مما يحاول أن يتمتع بهذا العالم الفنى المصنوع .

ثانياً : لا توجد وظائف درامية حيوية ، تلزم بوجود شخصية الحاكى ، فإذا ما حذفنا هذا الدور من سياق الجزء المختار من المسرحية ، ما تأثرت المسرحية بشىء ، فهى إذن مفردة تقنية زائدة ، ولا ضرورة عضوية لها .

ثالثاً : إن الاعتماد على وجود مقلد واحد ، يعنى ــ ضمنا ــ العودة ــ أو الردة ــ مسرحياً إلى عهد الممثل اليونانى الأول ثسبس Thespis ، ليعبر دراميا عن أرقى درامات شكسبير ، وسيضحى المسرح بهذا الشكل مسموعاً كالفن الاذاعى ، ولا قيمة للصورة المسرحية فيه .

رابعاً : لم يتحقق مبدأ مشاركة المتفرج فى هذا الإعداد ، فالمتفرج هنا مستهلك للعملية المسرحية وليس مشاركاً ، كما ذكر الحكيم نفسه فى مقدمته النظرية .

خامساً : إن قدرة شاعر الربابة على التأثير على متفرجيه ، بواسطة تقنياته الأدائية المتميزة ، وقدرته على التواصل مع المتفرج ، قد خدعت الحكيم ، وجعلته يعتقد أن مجرد الاعتماد على الوصف ــ عبر الحاكى ــ سوف يؤدى إلى نفس النتيجة ، ولكن الحقيقة أن التقنية الشعرية البسيطة ــ الصادقة ، التى يتوسط بها الفنان الشعبى هى إحدى المفردات المؤثرة على المتفرج العربى ، كما أن طبيعة الموضوعات المستقاة من واقع هذا المتفرج ــ سواء كانت تاريخية أو خيالية أو هما معا ــ تعد عاملاً هاماً أيضاً فى التأثير عليه . ان الفنان الشعبى يعرض موضوعات هى من صميم اهتمامات متفرجه ، وتعتبر بساطة العرض التقنى هذا شركا يقع فيه الكتاب المحترفون أمثال توفيق الحكيم . فالعمل الفنى الشعبى لم يؤلفه واحد بعينه ، وإنما وضع نواته فقط أحد الفنانين الشعبيين ، ثم يأتى من بعده عشرات الرواة الموهوبين ، ينقحون هذا العمل الفنى ، حتى يصل إلى أكبر درجة من الكمال . إن دقة اختيار الألفاظ ، واختيار تراكيبها ، وضبط عواطف الشخصيات وإنفعالاتها ، وملائمة اللحن الموسيقى الشعبى مع كل هذا ، تأخذ عشرات السنين ، وعشرات الفنانين ، حتى تصل إلى الشكل المتعارف عليه اليوم ، شكل بسيط ، ولكنه جميل وصادق ، وقد أفاد فيه الفنان الشعبى من ملاحظات جمهور متفرجيه الليلة تلو الأخرى ، فيضيف ، وينقح ما يقدمه . إنها عملية اعقد من أن يحللها عقل مبدع فرد ، وأن يعيد صياغتها من جديد .

سادساً : إن طبيعة موضوعات المسرح العالمى ، موضوعات إنسانية عامة ، قد تناسب المتفرج المثقف فى أى زمان ومكان ولكن الجمهور ــ وبخاصة الجمهور العربى الذى يتعامل بتلقائية مع ما يراه ، من فنون وما

يسمعه منها ــ قد لا يتقبل مثل هذه الموضوعات التى نشأت فى بيئة غير بيئته .

سابعا : يتحدث توفيق الحكيم فى مقدمته النظرية عن بساطة تقنية العمل المسرحى ، ويصوغ المسرحية فى لغة مترجمة تتصف بالصعوبة لأغلب طلاب الجامعات العربية ، فما بالنا لو أخذناها كوسيط للمتفرج العربى الأمى . لقد إنتقى مترجم النص شوارد الألفاظ العربية من جبانات الكتب الصفراء ثم يحاول إحياءها فى نص مسرحى ، وصفة مسرحة النص هنا تلزمه بلغة جماهيرية مفهومة من قبل مختلف طبقات المتفرج العربى .

كلمة أخيرة :

رأينا ــ خلال القسم الأول من هذا الكتاب ــ كيف أن لنا مسرحاً عربياً أصيلاً ، سبق الغزو الثقافى الاوروبى لبلادنا بمئات السنين ، كما اثبتنا ــ بمقومات منطقية ودعائم مادية ــ أنه يحمل كل مقومات الفن المسرحى فى عموميتها ، كما أن له مقوماته الخاصة ، التى تعكس ذوقنا الجمالى ، كما تحمل همومنا الفكرية .

ثم رأينا ــ خلال القسم الثانى ــ كيف أن يوسف ادريس قد وضع يده على عصب جد عارى ، وكيف أنه لمس بعض الجوانب الايجابية ، التى اتسم بها مسرحنا العربى الشعبى ، خلال سياق دراسته النظرية ، كما لمس بعض الجوانب الايجابية أيضاً ــ بشكل عملى ــ من خلال نموذجه التطبيقى . وبالرغم من أنه لم يطابق بين دراسته النظرية ونموذجه التطبيقى ، إلا أن له فضل السبق والريادة فى التعرض لهذا الموضوع ــ جملة وتفصيلاً ــ على مستوى الساحة العربية .

أما توفيق الحكيم ، فقد أراد أن يستحدث قالباً مسرحياً عربياً ، وما أنبل ما أراده ، ولكنه أراد أن يسير على أرض جديدة ، لم يمهدها أحد قبله ، كما آثر ألا يلتفت إلى الخطوة الكبيرة ــ التى أنجزها يوسف ادريس

من قبله ـ بالدراسة المتأنية ، وآثر أيضاً ألا يعرف حقيقة ملامح فننا المسرحى العربى الشعبى ، لعدم اعترافه بمسرحيتها من ناحية ، وبإيمانه التام بأن الشكل المسرحى الغربى هو الشكل الأمثل للتعبير المسرحى .

لقد عنى توفيق الحكيم ـ فى قالبه المسرحى ـ بأن يبسط روائع المسرح العالمى ، وذلك بإدماج بعض الشخصيات المنبثقة عن شخصية الراوى الشعبية ، فإبتكر الحاكى والمقلد والمدَّاح .

ولكن نتج عن تجربته هذه ، أن أفقد روائع المسرح العالمى مصداقية عالميتها ، كما أنه لم يبسطها . إن سر شعبية مسرحنا العربى الشعبى ، يتمثل فى كونه قادراً على الوصول إلى عقل متفرجيه ووجدانهم بأبسط الوسائل التقنية ، كما يتمثل أيضاً فى أن متفرجيه هم سادته ، يوجهونه إلى الوجهة التى يرتضونها .

إن شخصيات مسرحنا الشعبى تمثل حقيقة متفرجيها : أحلامه ـ آماله ـ آلامه ، وإن موضوعاته تلمس العصب العارى من واقع حياته هو ، كما أن لغته وسيط جيد للتواصل بين كل من طرفى اللعبة : الفنان / المتفرج .

إننا كشعب عربى لنا سماتنا المميزة ، ورؤانا الخاصة عن هذا الوجود ، لغتنا ، وهمومنا ، فكيف يمكن أن ينجح مسرحنا المعاصر وقوامه غير كل هذه الأساسات ، التى بها ينهض المسرح العربى وبها تكون قدرته على التعبير عن شخصيته .

إننا كشعب صادق فى تعاملاته ، سماؤنا صافية ، وارضنا منبسطة ، نعيش على طبيعة صريحة ، فلماذا إذن نصر على أن نغلف مشاركتنا فى الفرجة المسرحية بزيف « الاتيكيت » ؟ ، فلننظر إلى اللوائح والقوانين التى سنها (البعض) لتتحكم فى صالة العرض المسرحى ، لقد جُعلت ليصبح المتفرج العربى على غير طبيعته ، وفرضت عليه أن يحترم العرض المسرحى ، حتى وإن لم يحترم هذا العرض متطلبات متفرجيه الفكرية

والجمالية . إن العيب كله يخرج من عباءة مؤسساتنا المسرحية العربية المتفرنجة ، التى لم توجد لخدمة متفرجيها . إننا نطالب متفرجنا العربى ــ عبر اللوائح والقوانين ــ أن يكون مزيفاً ، حتى نصفه بالتحضر والرقى .

فلننظر إلى طبيعة التلقى فى كافة فنوننا الشعبية ، سنجد أن متفرجنا هو سيد العرض : باختياراته وتوجيهاته . فلنتأمل طبيعة التلقى فى كافة مناسباتنا الشعبية ، كالموالد وغيرها ، سنجد أن متفرجنا أكثر قدرة على الإبداع التلقائى من المبدع نفسه .

فلنخاطب الناس على قدر عقولهم ، باللغة التى يفهمونها ، وبالطريقة التى نشأوا عليها ، وبتقاليد فرجتهم الحقيقية ، التى تنبع من روح شخصيتنا العربية ، لا المتفرنج منها . لقد وجد المسرح من أجل المتفرج ، ولم يوجد المتفرج من أجل المسرح .

لنرفع غطاء الزيف عن فننا المسرحى العربى ، ولندرك أن لنا طبيعة مختلفة عن طبيعة غيرنا من الشعوب . كفانا مسخا وزيفا لأنفسنا ، ولخصائص عروبتنا ، ولتقاليد اسلامنا .

وقبل أن نسعى إلى إنشاء مسرح عربى ، له كل ما تمتع به مسرحنا الشعبى ، ينبغى ــ أولاً ــ أن ننشىء متفرجاً عربياً ، معتزاً بهويته ، وعاداته ، وتقاليده العربية الخالصة .

* * *

هوامش القسم الثانى

(١) انظر المقالات النظرية الثلاثة في :

يوسف إدريس : الفرافير .

القاهرة : مكتبة مصر ، د . ت . ــ ص : ٧ ــ ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ــ ص : ٧٦ .

(٣) المصدر نفسه ــ ص : ٧٦ ، ٧٧ .

(٤) المصدر نفسه ــ ص : ٩٨ .

(٥) المصدر نفسه ــ ص : ١٠١ .

(٦) المصدر نفسه ــ ص : ١٠٥ .

(٧) المصدر نفسه ــ ص : ١٠٩ .

(٨) المصدر نفسه ــ ص : ١١٩ .

(٩) راجع الفصل الأول من القسم الأول فى هذا الكتاب .

(١٠) راجع الفصل الثاني من القسم الأول في هذا الكتاب .

(١١) راجع ذلك فى الفصل الثاني من القسم الأول من هذا الكتاب .

(١٢) انظر ذلك في نصوص الأراجوز في القسم الأول من هذا الكتاب .

(١٣) توجد مسرحية واحدة من مسرحيات الأراجوز ذات طابع مأساوى ، عنوانها « أراجوز فى الجيش » . وهى تتناول موضوع مقتل ابن الأراجوز فى حرب ٦ اكتوبر عام ١٩٧٣ . وتعد هذه المسرحية أحدث ما أنتجته القريحة الشعبية المصرية .

(١٤) نسبة للكاتب الإيطالى « لويجي بيرانديللو ــ L . pirandello » (١٨٦٧ ــ ١٩٣٦) .

(١٥) د . إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ــ ج ٢ ، ص : ٦٨٥ .

(١٦) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي .

القاهرة : مكتبة الآداب ، د . ت . ــ ص : ٩ .

(١٧) المرجع السابق ــ ص : ٩ ، ١٠ .

(١٨) انظر تمهيد كتابنا :

مسرح نجيب سرور ــ التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي

القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٨٩ .

(١٩) توفيق الحكيم : مرجع سابق ــ ص : ١٠ ، ١١ .
(٢٠) أنظر ــ المرجع السابق ــ ص : ١١ .
(٢١) نفس المرجع السابق ــ ص : ١٢ ــ ١٤ .
(٢٢) المرجع نفسه ــ ص : ١٩ .
(٢٣) انظر ذلك تفصيلاً في كتابنا (تحت الطبع) :

« أوراق جديدة في الفن المسرحي »

في الفصل المعنون بـ « برتولت بريشت ونظرية المسرح الديالكتيكى .
(٢٤) توفيق الحكيم : مرجع سابق ــ ص : ٢٠ ، ٢١ .
(٢٥) المرجع السابق ــ ص : ٢٢ ، ٢٣ .
(٢٦) المرجع نفسه ــ ص : ٦٠ ، ٦١ .
(٢٧) المرجع نفسه ــ ص : ٦١ ، ٦٢ .
(٢٨) المرجع نفسه ــ ص : ٧٤ .

* * *

فهرست

الموضوع	الصفحة

اهداء : ٣
تقديم : ٧

القسم الأول
المسرحية العربية .. الحقيقة التاريخية

الفصل الأول : دراسة فى مسرح الأراجوز المصرى ١٣
نصوص درامية من مسرح الأراجوز المصرى ٢٥
الفصل الثانى : المسرح العربى الشعبى ٦٥

القسم الثانى
المسرحية العربية .. والزيف الفنى

الفصل الأول : مسرحية الفرافير والدعوة إلى مسرح مصرى ٨٧
الفصل الثانى : توفيق الحكيم وقالبه المسرحى ١١١

Synopsis ١٣٨

١ — مسرح نجيب سرور : التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى
القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٨٩ .

٢ — نظرية ارسطوطاليس عن الكوميديا
القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٩٣

— تحت الطبع :

٣ — أوراق جديدة فى الفن المسرحى : دراسات مختارة .

* * *

(تم بحمد الله)

theatre which has never failed to entertain and educate the Arab spectators. At the same time, It must be based on the technical and intellectual achievements of the western theatre

The book falls into two parts. In the first part, the author traces the historical development of the Arab theatre and outlines the general features of the Arab folk theatre. The author also discussesand analyzes the Egyptian karakooz Performances. The Study is supptemented by documentary authentic material collected by the author. The second part is an analytical study of the dramatic contributions of Tawfik Al Hakim and Yousef Edris.

* * *

the second approach drew inspiration from indigeneous theatrical techniques while , at the same time, they remained faithful to the inherent characteristics of the western theatre. Representatives of the first approach include distinguished playwrights of the calibre of TawfikAl- Hakim and Yousef Edris, while the second approach is represented by Naguib Sorour along with many others Ever since the publication of Edris's three epoch- making articles 'Towards an Egyption Theatre' in 1964, writers of several thearetical studies have never ceased to questions the validity and objectivity of our current theatre products. Such theorists tend to view the contemporary Arab theatre as a 'residue' of the colonial period. On the other hand, they visualize a purelyArab theatre which would honestly reflect the intellectual and emational asprations of the Arabs and address their basic issues and concerns. The present- day Arab theatre is, for them, a mere transposition of alien aesthetic and intellectual values.

The author of this book attributes this search for a native theatre to the politics of nationalism and pan - Arabism. This call, the author thinks,has been doctrinaire and propaganda- based. This is why this call utterly failed when its political thrust receeded. The call for a native theatre, however , is believed to be a noble attempt to accomodate our native aesthetic and Social values. The author seems to imply that if such a theatre is to exist, it must benefit from the inherent features of the folk

SYNOPSIS

The author of this book maintains that up to the late 1960's, the Arab Theatre has passed through stages of development. At the the first stage, the Arab Spectators.

Subsisted mainly on the then available forms ot folk theatre such as Khayal El- Del (The Magic Box), and Karakooz (Aragoz) along with other farcical performances. The second stage was essentially derivative and Euro- centric.

It was a period of western colonization and western impenetration.

Western theatrical models permeated the Arab theatre, and Arab Play-wrights were merely content with translating and adapting western Theatrical product.

The Third stage ushered in a period of great creatuivity. Many talented playwrights, directors and actors drew on western influences to dramatize their genuinely creative visions.

The fourth stage witnessed the emergence of two conflicting approaches to the theatre. Aduocates of the first approach called for a radical break with the western theatre and attempted to 'return' to the matiue folk theatrical practices which had been handed down to us by our ancestors. Exponents of

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٨٣٤/١٩٩٤

I.S.B.N 977-01-3757-x

CamScanner

THE ARAB THEATRE

BETWEEN

ILLUSION AND REALITY

BY

ESSAM ELDIN ABOU EL ELLA

General Egyptian Book Organization
1994

مسرحنا العربى الشعبى .. حقيقة تاريخية لامراء فيها .. وعلينا ان نتمثل ملامحه الجوهرية فى ابداعاتنا المسرحية .. على الا نصيب انفسنا بالتخلف بدعوى تاصيل زائف .. بل يجب ان نختار من كل ما يكشف عن حقيقة طبيعتنا فيه .. ثم ننشئه فى شكل عصرى يتناسب ومقتضيات حياتنا الآنية . ولهذا .. نقدم لقراء العربية اليوم هذا الكتاب الجديد ، الذى يهدف إلى محاولة استكشاف ملامح مسرحنا الحقيقى .. وفهم اهم ما انجزه السابقون فيه .. للافادة من كنه تراثنا المسرحى فى انشاء مسرح يعبر عن حقيقة همومنا ... بتقنيات جمالية نابعة من روح ذوقنا الخاص ..

وكفانا زيفا لأنفسنا .. ومسخا لخصائص عروبتنا .. واستهانة بتقاليد اسلامنا ....

٤١٠ قروش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب